

Основательное знакомство учащихся с текстом произведения, тщательное наблюдение над формой, единство формы и содержания — вот руководящие, как нам кажется, начала при ведении курса литературы.

Занятия родным языком, именно языком, а не только литературой, должны проходить через все классы, а потому и объединены с преподаванием курса литературы.

Такие соображения заставляют обращать больше внимания на самостоятельную, творческую в широком смысле этого слова работу самих учащихся. На первый план выдвигается сначала индивидуальная работа ученика, работа скорее внутренняя, чем внешняя, а затем и коллективная работа всего класса. Здесь применимы все методы литературных разборов сообразно с пожеланиями преподавателя.

ИССЛЕДОВАНИЯ

О. Николаев

ОБ ОДНОЙ ОСОБЕННОСТИ РУССКОГО БОГАТЫРСТВА

(Из наблюдений над стихотворением М. Ю. Лермонтова «Бородино»)

Статья посвящена одному из наиболее популярных текстов русской поэзии — стихотворению М. Ю. Лермонтова «Бородино». Автор исследования рассматривает «Бородино» в качестве феномена хрестоматийного текста русской культуры, анализирует факторы, влияющие на превращение художественного произведения в хрестоматийный элемент, выявляет механизмы передачи исторической и культурной памяти.

Ключевые слова: русская классика, русская поэзия, М. Ю. Лермонтов, война 1812 года, историческая память

...помнит вся Россия про день Бородина!

Стихотворение М. Ю. Лермонтова — один из непреложных хрестоматийных текстов русской поэзии. С 1846 г. — «Книга для чтения и упражнений в языке, составленная для уездных училищ и низших классов гимназий» И. С. Пенинского — оно постоянно включалось в учебные хрестоматии, рекомендованные для учебных заведений в дореволюционной России. В советскую и постсоветскую эпохи «Бородино» всегда находилось в программах по литературе для средней школы; изучается оно и сейчас, в 7-м классе. Вхождение стихотворения в хрестоматийный канон вряд ли когда-либо подвергалось сомнению.

Лермонтовское «Бородино» явно относится к национальному фонду *текстов-символов*, которые стоит добавить к реестру национальной памяти, очерченному А. М. Панченко: «В памяти нации есть люди-символы и есть события-символы» [Панченко 1984, с. 201]. Мало того, рискну предположить, что и память о Бородине как событии-символе во многом обязано лермонтовскому тексту-символу.

Лермонтов написал стихотворение к 25-летней годовщине Бородинской битвы — это срок, когда начинает уходить из общественного сознания память очевидцев, наступает время *долгой* памяти.

Как и в какой форме это событие должно остаться в «большом времени» (по М. М. Бахтину)? Очевидно, Лермонтов и следует этой подспудной заданной самой культурной историей функции — он создает своим стихотворением *формулу события* — настолько убедительную, что нам сложно сказать, что мы вспоминаем, когда слышим слово *Бородино* — стихотворение Лермонтова или само великое сражение.

Трактовать «Бородино» как патриотическую декларацию не стоит особого труда, чем и воспользовалась советская эпоха, окружив стихотворение Лермонтова огромным количеством высоких («лозунговых») слов, само сгущение которых ведет к их неизбежному смысловому опустошению. Инерция эта продолжает быть действенной — просмотрев интернет-сайты, предлагающие образцы сочинений и рефератов, я обнаружил все те же риторические упражнения, на все лады — то грубо, то искусно — расцвечивающие штампами слоган: «Стихотворение ‘Бородино’ — гимн героизму русского народа».

Но удивительное дело — «Бородино» не удалось превратить в средство военно-патриотической пропаганды, что-то в нем упорно сопротивляется этому. «Бородино» продолжает жить параллельно со своими плакатными двойниками. Оно распыляется в речевом обиходе на цитаты; сложно найти русского человека, который ни разу в своей жизни не употреблял фраз: «Скажи-ка, дядя...», «Да, были люди в наше время...», «Смешались в кучу кони, люди...» «Бородино» запоминается чуть ли не целиком на слух маленькими детьми, которым в первый раз его прочитали родители (советую провести эксперимент со своими детьми или внуками — увидите!) или просто всплывает в памяти отдельными формулами.

В «Бородине», как и в некоторых других стихотворениях Лермонтова (например, в «Завещании»), явно заключена некая тайна — нечто, что завораживает, не отпускает... пытается сообщить что-то очень и очень важное. И это важное явно не объясняется патриотическими штампами и лозунгами, хотя и имеет к тому, что называется патриотизмом, самое прямое и непосредственное отношение.

Л. В. Пумпянский в статье 1941 г. «Стиховая речь Лермонтова», писал, что главной темой «Бородина» является не само сражение, а *наследование* традиции патриотизма:

В «Бородине» передается от старшего к младшему <...> одна из величайших традиций народной истории, одна из тех традиций, без вечной передачи которых народ перестает быть историческим народом, потому что теряется преемство

его исторической жизни, — передается традиция патриотизма. Думаем, что эта передача (а не самое изображение битвы) является главной темой «Бородина», а батальная сторона народной оды уже подчинена этой главной теме и потому рассказана в формах речи и красках, предугазанных ею [Пумпянский 1941, с. 411–412].

Начиная с В. Г. Белинского («...это стихотворение отличается простотою, безыскусственностью: в каждом слове слышите солдата, язык которого, не переставая быть грубо простодушным, в то же время благороден, силен и полон поэзии» [Белинский 1941, с. 160]), стиль «Бородина» привлекал особое внимание критиков и ученых. Влияние лубка, имитация разговорной речи и использование просторечных формул — все это резко выделяло «Бородино» на фоне традиции батальной поэзии, что позволило Пумпянскому сделать вывод: «Лермонтов создал совершенно новый жанр народной оды, ничего общего не имеющей со старой одой» [Пумпянский 1941, с. 412].

Накопление стилистических наблюдений над «народной одой» в науке шло (и идет!) вполне успешно. Последняя статья о «Бородине» (уже посвященная 200-летию Отечественной войны 1812 года) также изобилует ими, разворачивая тезис: «Народность лермонтовской поэзии бесспорна» [Кормилов 2011]. Но вот только вопрос: *что* скрывается за «формами речи и красками», «предугазанными» темой наследования патриотизма, — остается открытым. Вроде бы разобравшись с тем, *как* передается традиция, мы по-прежнему не можем понять, *что* же именно передается. Л. В. Пумпянский, отстаивая художественный статус разговорной речи в «Бородине», пишет: «Несмотря на тяжесть *прегнантного смыслового груза*¹, разговорная речь — по-своему чрезвычайно точная речь, ее ракурсы безупречны...» [Пумпянский 1941, с. 410].

Какой же *смысловой груз* передает эта «точная речь» со своими «безупречными ракурсами» в стихотворении Лермонтова? К каким смыслам взывает созданная поэтом формула исторической памяти о Бородинской битве? Из чего состоит патриотический опыт, который должен наследоваться (если мы хотим вырваться из плена советского плаката с его идеологизированным плоским пониманием «любви к Родине»)?

К решению этих вопросов приблизился А. М. Панченко в своих размышлениях о национальной концепции войны и той топике, в которой она воплощается, приведенных в главке «О топике культуры (вместо заключения)» книги «Русская культура в канун петровских реформ». По Панченко, «*loci communes*» («общие места»), наследу-

ющиеся через века, собственно говоря, и являются формой и содержанием национальной культурной памяти (и как частный случай, патриотического опыта): «Чрезвычайно важно, что в них нераздельно слиты аспект поэтический и аспект нравственный» [Панченко 1984, с. 201]. Рассматривая ряд событий-символов: Куликовская битва, Полтавская баталия, Бородинское сражение, — Панченко приходит к выводу, что «нация запомнила и сделала символами победы на грани поражений, победы с громадными потерями»:

...все это вынужденные сражения. Россия защищалась, следовательно, была безусловно права. Это сражения на родной земле или на ее рубеже, как Мамаево побоище на Дону. Россия не посягала на чужое, она опять-таки была права. Для нации эти битвы были нравственной заслугой. Без нее символ невозможен» [Панченко 1984, с. 201].

Но культурная память так устроена, что она не может транслировать нравственные принципы и оценки в чистом виде. Ценностное измерение обязательно должно быть «материализовано» в устойчивых сюжетных ситуациях, образах, «художественных деталях»: «...а совпадение деталей всегда красноречиво, особенно если исключено прямое заимствование» [Панченко 1984, с. 202]. А. М. Панченко приводит пример такого «совпадения через века»:

Вернемся еще раз к «испытанию примет» в «Сказании о Мамаевом побоище»: «И обратившись на плък татарский, слышит стук велик и клич и вопль, аки тръги снимаются, аки град зиждуще и аки гром великий гремит <...> И обратившись на плък русский, — и бысть тихость велика». О такой же ночи вспоминает старый солдат из лермонтовского «Бородина»:

... И вот на поле грозной сечи
Ночная пала тень.
Прилег вздремнуть я у лафета,
И слышно было до рассвета,
Как ликовал француз.
Но тих был наш бивак открытый..

В действительности это невероятно: громадные русские армии и на Куликовом, и на Бородинском поле не могли пребывать «в тихости великой». Эти поразительно похожие сцены порождены национальной топикой, равно обязательной для автора «Сказания» XV в. и автора «Бородина» XIX в.» [Панченко 1984, с. 202–203].

«Шум — тишина» суть звуковая ипостась нравственного противопоставления: «гордыня — смирение». В стихотворении «Поле Бородина» (1830 или 1831), ранней романтической версии поэтического рассказа о Бородинском сражении, эта топика отсутствовала:

Всю ночь у пушек пролежали
Мы без палаток, без огней,

Штыки вострили да *шептали*
Молитву родины своей.
Шумела буря до рассвета;
Я, голову подняв с лафета,
Товарищу сказал:
«Брат, слушай *песню непогоды*:
Она дика, как *песнь свободы*».
Но, вспоминая прежние годы,
Товарищ не слышал².

Ночь перед битвой изображена тоже через противопоставление, но романтическое: «*шептанье* молитвы родины своей» — «*шум* бури». Персонажи не требуют социальных характеристик, так как они — романтические герои, способные услышать в «песне непогоды» «песнь свободы».

Выявленной А. М. Панченко национальной топике в «Бородино» соответствуют иные герои:

Кто кивер чистил весь избитый,
Кто штык точил, ворча сердито,
Кусая длинный ус³.

Топос «тишина=смирение» озвучивается не «шептаньем» молитвы, а сердитым ворчаньем. Кстати, «ворчат» герои «Бородина» не один раз⁴. В прямом выражении христианская традиция заявляет о себе в «Бородине» в одном единственном случае:

Не будь на то господня воля,
Не отдали б Москвы!

В то время как в «Поле Бородина» не только звучит молитва:

Безмолвно мы ряды сомкнули,
Гром грянул, завизжали пули,
Перекрестился я. <...>
В душе сказав: *помилуй боже!*
На труп застывший, как на ложе,
Я голову склонил.

Упоминание крестного знамения и формулы «помилуй Боже» говорит о том, что и «молитву родины своей» нужно воспринимать не в ключе романтического неопределенности, а как русскую (=православную) молитву.

Высокий градус нравственно-религиозной оценки происходящего в «Бородино» скрыт. Герои сражения не молятся, не крестятся... — они дремлют, кусают ус, ворчат, точат штыки, чистят кивера... Шутливо задирают врага («Постой-ка, брат мусью!»),

в поле не сражаются, а «разгуливаются» («Есть разгуляться где на воле!»), тактическую разновидность боевых действий обзывают «безделкой» («Два дня мы были в перестрелке. / Что толку в этой безделке?»), воинскую бдительность трактуют как «ушки на макушке»... Не стоит забывать, что все эти характеристики относятся к «могучему лихому племени» — *богатырям!*

Случаен ли в «Бородине» такой странный, на первый взгляд, образ русского богатырства? Если стихотворение посвящено передаче патриотической традиции, то почему герои-патриоты предстают погруженными в быт, то ворчащими и брюзжащими, то дурачащимися и шуткующими? Ничего подобного, кстати, и в помине нет ни в «Певце во стане русских воинов» В. А. Жуковского, ни в «Бородинской годовщине» А. С. Пушкина и других поэтических откликах на события 1812 г. Или же, по мысли Лермонтова, такие именно богатыри, не несущие в своем облике ничего богатырского и героического, и являются сами по себе национальной топикой?

Экскурс 1. «Постой-ка, брат мусью...»: лубочные герои 1812 года.

Лубочные картинки Отечественной войны 1812 года были ориентированы на простонародье, а, соответственно, и использовали топику фольклорного смехового мира. Враг в них осмеивается/уничижается/оглупляется. Уже в первом сатирическом листке, напечатанном 1 июля 1812 г. по распоряжению графа Ф. В. Ростопчина «Руской ратник Иван Гвоздила и руской милицейской мужик Долбила» (работы неизвестного автора) хорошо виден диапазон этой топики. С врагом не воюют, его даже не «бьют», а «гвоздят» и «долбят» (согласно именам персонажей); вспомним перифраз «чужие изорвать мундиры о русские штыки» у Лермонтова. Именуется враг: в третьем лице — «басурманом» («У басурмана ношки тоненки, душа коротенка»; «Вот очнется басурман, не давайся, брат, в обман»), в обращении к нему — «мусье» («Што мусье кувырнулся?») [Ровинский 1900, стлб. 452]. И ту, и другую номинацию находим и в «Бородине»; кстати, в «Поле Бородина» встречается только нейтральные наименования — «враг» и «противник».

Способы расправы с «басурманами» в лубке представляются метафорически через знаковые русские обычаи, то есть опять же через простонародную топику. Наполеона «скоблят и жарют, как в аду» в русской бане; он пляшет «под нашу дудку»; его, провалившегося в кадку с калужским тестом, угощают вяземским пряником

и «сбитнем с перцем», вскипяченном на московском пожарище [Ровинский 1900, стлб. 448]. Комическую формулу «угощения врага» (отдаленная производная от архетипической метафоры «битва — пир») использует и Лермонтов: «И думал: угошу я друга!».

Гвоздилам и Долбилам противостояли персонажи героического лубка: «Руской Курций» («Ратник Московского ополчения, жертвующий жизнью в намерении убиением избавить отечество от злобного врага Наполеона, вместо его поражает ошибкою Польского полковника»), «Русский Сцевола, лишаящий себя руки, чтобы не служить Наполеону, врагу отечества...» Но в лубочной картине мира явно доминировал не мотив жертвенного подвига (в реальности войны было достаточно подвигов), а балаганное богатырство: «Русский Геркулес загнал французов в лес и давит как мух» [Кузьминский 1911].

Один из инициаторов и организаторов лубочного производства в 1812 г. граф Федор Васильевич Ростопчин, генерал-губернатор Москвы во время наполеоновского нашествия, был и сам мастером ярмарочно-балаганного стиля. Было выпущено до двадцати «Дружеских посланий главнокомандующего в Москве к жителям ее». Приведу фрагменты первой из «ростопчинских афишек» как своего рода энциклопедии топики военного лубка, в которой можно найти практически все ее мотивы и формулы:

Московский мещанин, бывший в ратниках, Карнюшка Чихирин, *выпив лишний крючок на тычке*, услышал, что будто Бонапарт хочет идти на Москву, рассердился и, *разрушав скверными словами* всех французов, вышед из питейного дома, заговорил под орлом так:

«Как! К нам? Милости просим, *хоть на святки, хоть и на масляницу*: да и тут жгутами девки так припопоят, что спина вздуется горой. Полно *демоном-то наряжаться: молитву сотворим, так до петухов сгинешь!* Сиди-тко лучше дома да играй в жмурки либо в гулячки. Полно тебе фиглярить: *ведь солдаты-то твои карлики да щегольки*, ни тулупа, ни рукавиц, ни малахая, ни онуч не наденут. Ну, *где им русское житье-бытье вынести? От капусты раздует, от каши перелопаются, от щей задохнутся*, а которые в зиму-то и останутся, так *крещенские морозы поморят* <...>

Да знаешь ли, что такое наша матушка Москва? Вить это не город, а царство. У тебя дома-то слепой да хромой, старухи да ребятишки остались, а на немцах не выедешь: они тебя с маху сами оседлают. А на Руси што, знаешь ли ты, забубенная голова? Выведено 600 000, да забитых 300 000, да старых рекрутов 200 000. А все молодцы: одному Богу веруют, одному царю служат, одним крестом молятся, все братья родные. <...>

Ну, поминай как звали! По сему и прочее разумевай, не наступай, не начинай, а направо кругом домой ступай и знай из роду в род, каков русский народ!»

Потом Чихирин пошел бодро и запел: «Во поле береза стояла», а народ, смотря на него, говорил: «Откуда берется? А что говорит дело, то уж дело!» [Барсук 1912].

Конечно, манера «афишек» говорить «гаерским языком Петрушки» (по словам Д. Ровинского [Ровинский 1900, стлб. 452]) с ее «шапкозакидательством» ничего, казалось бы, общего с «Бородино» Лермонтова не имеет. Но разворачивается лубочная гротескная риторика в том же поле топики. Косвенно касается «афишка» и темы русского богатырства: «А все молодцы: одному Богу веруют, одному царю служат, одним крестом молятся, все братья родные». В русских былинах все богатыри — побратимы (крестовые братья); ср. в «Бородине» постоянно употребляемое местоимение «мы», косвенный намек на «товарищество» («товарищей считать»).

Кроме того, затрагивает Ростопчин и еще один важный механизм русской эпической топики: богатырский дух может обнаружиться в самых неожиданных местах и в небогатырском, даже и совсем неприглядном, обличье. Герой «афишки» произносит свои патриотические речи (действительно такие, при всей их балаганной бравате) на крыльце питейного дома, да еще и «выпив лишний крючок». Фамилия его тоже «говорящая». Чихирин — от «чихирь»: «горское вино, красное, крепкое, привозимое к нам и б. ч. идущее в переделку. Вообще: виноградное сусло, еще не перебродившее» [Даль 1909, стлб. 1352]. «Чихирь и чихирник» (по словарю В. И. Даля, «беспутный пьяница, шатун и дармоед» [Даль 1909, стлб. 1352]), становящийся народным глашатаем патриотизма, вроде бы далек от «ворчащих стариков» Лермонтова, но сам принцип совмещения «высокого» и «низкого», «героического» и «будничного» явно относится к национальной топике. Ведь и читатели «Бородина», слушая рассказ «дяди», находятся в похожей с «народом» ростопчинской «афишки» позиции: «...народ, смотря на него, говорил: 'Откуда берется? А что говорит дело, то уж дело!'» [Барсук 1912].

Экскурс 2. «Скажи-ка, дядя...»: 1812 год в солдатской памяти

Лубок плохо справляется с областью памяти, он работает в зоне игрового прогноза событий или же квазирепортажа о них. «Бородино» — это рассказ-воспоминание простого солдата, участника битвы. Как и в каких формах транслировалась солдатская память о 1812 годе, сказать сложно в виду крайней скудности источников. Из дневников и мемуаров офицеров и генералов можно лишь отчасти реконструировать «солдатский текст» Отечественной войны. Небольшое количество рассказов простых солдат — участников Отечественной войны 1812 года было записано в 1830–1840-х годах (естественно, еще до появления научных принципов фиксации

устного текста) и позже опубликовано, разумеется, в отредактированном виде. Правда, принципы эдиционной обработки текстов в дореволюционное время были другие, чем в советскую эпоху — социальное разноразличие с сохранением дискурсивных особенностей тогда умели передавать довольно неплохо. Приведу для примера два фрагмента батальных описаний из устных рассказов ветеранов Отечественной войны 1812 года.

1. «Рассказ о Бородинском сражении отдаленного унтер-офицера Тихонова, записанный в 1830 г»:

Коновницын повел нас к Багратионским шанцам часу в восьмом, коли не позднее. Подошли наши две бригады, а третья в кустах была, построились, ударили в штыки: Французы заматались, как угорелые (смеется). Француз храбр. Под ядрами стоит хорошо, на картечь и ядра идет смело, против кавалерии держится браво, а в стрелках ему равного не сыщешь. А на штыки, нет, не горазд. И колет он зря, не по-нашему: тычет тебя в руку, или в ногу, а то бросит ружье и норovit с тобою вручную схватиться. Храбр он, да уж очень нежен [Тихонов 1872].

2. «Рассказ Георгиевского Кавалера из дивизии Неверовского, слышанный в 1839 г., в Серпухове»:

Я, Сударь, под Бородином мало был, потому что меня в плен взяли. Под Шевардиным мы поработали не что. Генерал наш, Неверовский, у-ва! какой форсистый был: приучил нас все больше штыком работать. Под Шевардиным настоящего распорядку не было: Француз валит с фронту, с левого фланга и с правого, а у нас когда-то догадались за гренадерами и конницей послать. Отдувайся, как знаешь. Как нас, до приходу кирасир, потеснили шибко, Батальонный наш осерчал и говорит: «Гуннство! Никакого распорядка путем не сделают, а потом горячку и порют!» <...> Под Бородином, как ударили мы в штыки, погнали Француза [Георгиевский кавалер 1872].

Представление о дискурсе солдатских батальных рассказов создается довольно отчетливое, и оно вполне соотносимо с лермонтовским рассказом «дяди». Бой описывается в регистре солдатского просторечия с выработанными формулами описания боя («ударили в штыки», «валит с фронту», «потеснили шибко» и т. д.) и пристрастием к фразеологизмам («заматались, как угорелые», «отдувайся, как знаешь», «горячку и порют»)⁵. И унтер-офицер Тихонов и Георгиевский кавалер из Серпухова вполне бы могли включить в свои рассказы (а, может быть, и включали!) лермонтовские формулы: «ушки на макушке», «ломить стеною», «что толку в этакой безделке» и др. Находим в рассказах ветеранов и апологию русского рукопашного боя (у Лермонтова: «...русский бой удалый, / Наш рукопашный бой!..») и даже «народную этнопсихологию» штыковой атаки.

У Георгиевского кавалера из Серпухова появляется и фигура «полковника-хвата»: «Генерал наш, Неверовский, у-ва! какой форсистый был...» Отношение к противнику — «французу», хоть и фамильярное, но более чем серьезное (в «Бородино» такое же сочетание стилевых регистров!): «француз храбр», «в стрелках ему равного не сыщешь». (И это слишком далеко от лубочной бравады «афишки» Ф. В. Ростопчина: «...ведь солдаты-то твои карлики да щегольки».) Интонационно-ритмически устные рассказы ветеранов 1812 года тоже явно перекликаются с «Бородино».

Дискурс устных рассказов простых солдат недолговечен. «Долгая память» в народной традиции (в связи с ее бесписьменностью) использует иные, более надежные, формы сохранения — фольклорные, и прежде всего эпические. Цикл народных исторических песен об Отечественной войне 1812 года довольно обширен, создавались они, очевидно, в солдатской среде. Никаких реальных батальных описаний в исторических песнях не найти — их там и быть не может. Их тема, как и главная тема «Бородина», по Л. В. Пумпянскому — «передача патриотической традиции от поколения к поколению», или, говоря по-другому, воплощение памяти об историческом событии в архетипической для национальной традиции топике — сюжетных ситуациях, образах, формулах (они встречается в былинах, исторических преданиях, древнерусских летописях и воинских повестях). Тезаурус формул исторических песен может служить красноречивым комментарием к лермонтовскому стихотворению. Враг, обуянный гордыней (как и в древнерусских текстах), именуется в них обобщенно-мифологически — «Наполеон» или «француз». Ср. в «Бородино»: «И слышно было до рассвета, / Как *ликовал француз*». Встреча врага описывается через метафору гостеприимства, формулы «угощения» и «битвы — пира»:

За Россию, за царя, за веру нужно *гостеньку принять*,
Как на поле славном Бородинском *поплотней дружка обнять*!
[Исторические песни 1991, с. 593].

Кутузов в ответ на самонадеянное письмо Наполеона «нашему царю белому» «речи говорит, что в трубу трубит»:

Мы его, собаку, встретим среди поля,
Среди поля, среди Можайского,
Мы поставили ему столы — пушки медные,
Как скатерть постелем ему — гернадерушков,
Закусочки ему подложим — *ядра чугунные*
Пойлице ему нальем — *зелен порох*
[Исторические песни 1991, с. 589–590].

Лермонтовское угощение («Забил заряд я в пушку туго / И думал: угощу я друга!») вполне точно соотносимо с «пойлицем-порохом» и «закусочками-ядрами». В отличие от лубочного «гостеприимство» в исторических песнях — отнюдь не балаганная игра, в пиру (= «кроволитье») «напиваются» не только враги, но и русские. Эта трагическая амбивалентность угощения-битвы сформулирована в «Слове о полку Игореве»: «...ту кроваваго вина не доста; ту пирь докончаша храбрии русичи: сваты попоиша, а сами полегоша за землю Рускую» [Изборник 1969, с. 202].

Традиционна для исторических песен и метеорологическая топика описания сражений:

Мы из пушек-то палили,
Ровно *туча с громом* шла
[Исторические песни 1991, с. 591–592].

Как не *две тученьки*, не две грозные
Вместе сохотились —
Как две силы-армеюшки вместе соежались
[Исторические песни 1991, с. 595].

Романтическая метеорология «Поля Бородина» — буря-предвестница в ночь перед битвой — сменяется в «Бородине» фактически народной эпической формулой — наступление войск врага подобно туче:

Ну ж был денек! Сквозь дым летучий
Французы двинулись, как *тучи*...

Атмосферные свойства битвы в исторической песне застилают и скрывают природно-космический порядок — за дымом сражения «не видать» «красна солнышка» («дым» — одна из главных характеристик боя у Лермонтова):

Наши начали палить —
Только *дым столбом валит*:
Каково есть красно солнышко,
Не видать *во дыму*,
Во солдатском *пылу*
[Исторические песни 1991, с. 599].

Народной исторической песне известна и топика потрясений матери сырой земли при вражеском нашествии. Это мотив народной эсхатологии, частый в апокрифах и духовных стихах; собственно, он и в исторической песне задает определенные коннотации конца света.

Выкатал француз пушки медные,
 Направлял француз ружья светлые,
 Он стрелял-палил в матушку Москву.
 Оттого Москва загорелася,
Мать сыра земля потрясалася,
 Все божьи церкви развалилися,
 Златы маковки покатилися
 [Исторические песни 1991, с. 607].

Интересно, что мотив «трясения» неотступно преследует Лермонтова при разработке им темы Бородин. В «Поле Бородин» романтический топос мести предстает в рамке не очень изысканной глагольной рифмовки на «-ся»:

Мой пал товарищ, кровь лилася,
Душа от мценя тряслася...

В «Бородине» появляется формула «потрясения земли», правда, замаскированная сравнением «как наши груди»: «Земля тряслась — как наши груди». Таким образом, лермонтовское описание сражения явно разворачивается в семантическом поле традиционных формул — они во многом лишаются архаического фольклорного обличья, но явно сохраняют свои смыслы и связь с архетипами. Лермонтов переводит высокую топику на солдатский простонародный язык. Или эпический сюжет пересказывается в режиме болтовни ветерана, или устное воспоминание очевидца не может обойтись без архетипических формул? Не знаю. Одно ясно, что уникальный поэтический дискурс «Бородин» создает небывалый эффект: разведенные в народной культуре «память очевидца» и «эпическая память» соединяются в одной точке. Наверное, это один из ключей к «тайне» «Бородин». Рассказать о героическом событии негероическим языком, но при этом сохранить архетипические смыслы национальной культурной памяти. Лермонтов, кажется, был убежден, что эта дискурсивная особенность тоже входит в национальную топику. Ему, без сомнения, удалось это доказать.

Экскурс 3: «Люди в наше время» и «чудо-богатыри» Суворова

Ближайшим в русской культурной истории аналогом «богатырям» Лермонтова оказываются «чудо-богатыри» А. В. Суворова. Вторая часть знаменитого «солдатского катехизиса» «Наука побеждать» (1795) — «Словесное поучение солдатам о знании для них необходимом» — оказывается и по топике, и по языку, и по интонационно-ритмическому строю красноречивым фоном рас-

сказа лермонтовского «дяди». «Словесное поучение...» было и написано полководцем на солдатском просторечии, и впоследствии, по воспоминаниям нескольких поколений военных людей, вошло в менталитет и речевой обиход русских солдат. Суворовские «чудо-богатыри», как и лермонтовские, погружены в армейский быт, они просты и негероичны, и среди их неприятелей не только враг на поле боя, но и «богадельня», а еще излюбленные Суворовым существа-олицетворения: «Проклятая немогузнайка! намека, загадка, лживка, лукавка, краснословка, краткомолвка, двуличка, вежливка, бестолковка» [Суворов 2010, с. 54]. Но суворовские солдаты, как и лермонтовские герои, дают «клятву верности» («И умереть мы обещали»): «Умирай за Дом Богородицы, за Матушку, за Пресветлейший дом» [Суворов 2010, с. 49], и также надеются на Божий Промысел («Не будь на то господня воля...»), что и делает их, по сути, «чудо-богатырями»: «Молись Богу! От него победа. Чудо-богатыри! Бог нас водит, Он нам генерал»; «Богатыри! неприятель от нас дрожит» [Суворов 2010, с. 54].

Лермонтовская апология штыка, сжатая в поэтические формулы («русские штыки», «Рука бойцов колоть устала», «...русский бой удалый, Наш рукопашный бой!...») фактически находит свое тактическое развертывание в «Науке побеждать»: «Коли один раз, бросай басурмана со штыка: мертв на штыке, царапает саблею шею. Сабля на шею, отскокни шаг. Ударь опять. Коли другого, коли третьего. Богатырь заколет полдюжины, а я видал и больше» [Суворов 2010, с. 48]. Но Суворов не остается в пределах тактических маневров, он создает «риторику штыка», используя и пословичный дискурс и даже прием рифмованной прозы (раешного стиха): «Стреляй редко, да метко. Штыком коли крепко, пуля обмишкулится, а штык не обмишкулится. Пуля дура, штык молодец» [Суворов 2010, с. 48].

Есть в «Науке побеждать» и топика картечи, и целый набор солдатских формул, которые потом встретятся и в «Бородине»: *ломить* (у Лермонтова — «ломи стеною»; у Суворова: «*Ломи* через засеки, бросай плетни чрез волчьи ямы! Быстро беги!...» [Суворов 2010, с. 50]); *гулять* («Есть разгуляться где на воле!» в «Бородине»; в «Науке побеждать» эта формула входит в состав описания марш-броска: «Не останавливайся, *гуляй*, играй, пой песни, бей барабан, музыка греми!» [Суворов 2010, с. 51]; обращение к солдатам — *ребята*.

Заповедь Суворова, сдерживающая боевой пыл и останавливающая энергию воинской ярости: «Вали на месте! Гони, коли! Остальным давай пощаду! Грех напрасно убивать, они такие же люди» [Суворов 2010, с. 49], — казалось бы, напрямую не просматривается

у Лермонтова. Но по тому, как предстают в стихотворении герои Бородинской битвы, мы не можем их заподозрить в одержимости воинским аффектом, в излишней ненависти и беспощадности к врагу.

Мой коллега, с которым я обсуждал идеи этой статьи, завершил ряд моих сопоставлений «Науки побеждать» и «Бородина» остроумным вопросом: «Так ‘дядя’ у Лермонтова это и есть Суворов?» Конкретно — нет, а фигурально — судя по всему, да. Формульный облик лермонтовских героев явно восходит к суворовской модели «чудо-богатырей». В «Науке побеждать» солдатская топка прогностична и педагогична, у Лермонтова она становится топикой памяти. И, наверное, в очередной раз не стоит задаваться вопросом о конкретных генетических заимствованиях, по той простой причине, что и солдаты Суворова, и герои Бородина, и, скорее всего, современная Лермонтову армейская среда были скроены в поле влияния этих «*loci communes*».

Фоном понимания «Бородина» оказывается не только дискурс «Науки побеждать», но и сам сохранившийся в национальной культурной памяти образ Суворова. Сочетание полководческого гения и великих побед с невзрачным, совершенно не героическим обликом и чудаческим поведением поражало современников, осталось в их записках и породило множество исторических анекдотов: «Этот полудиккий герой соединял в себе с весьма невзрачной наружностью такие причуды, которые можно было бы счесть за выходки помешательства, если бы они не исходили из расчетов ума тонкого и дальновидного» [Дудовилль]. (Вне всякого сомнения, во времена Лермонтова анекдоты о Суворове активно бытовали, особенно в армейской среде.)

Очевидно, сам Суворов осознавал свое шутовство как необходимое и обязательное дополнение к полководческому таланту и победоносности подобно тому, как простота и обытовленность сочетаются с «чудо-богатырством» в его солдатах: «Хотите меня знать? Я сам себя раскрою... Друзья мне удивлялись, ненавистники меня поносили... Я бывал Эзопом, Лафонтеном: шутками и звериным языком говорил правду. Подобно шути Балакиреву, который благодетельствовал России, кривлялся и корчился. Я пел петухом, пробуждая сонливых...» [Рыбкин 1874, с. 92]. Чудачества Суворова приближались в русском восприятии к облику юродивого: «Если уже знаменитый Ермолов считал Суворова юродивым, то всякому другому это тем более извинительно» [Рыбкин 1874, с. 92]. Думается, что совмещение чудачества и богатырства есть национальный

топос, подспудно преодолевающий гордыню во имя смирения. Тогда и аналогия с юродством как крайней степенью подвижнической борьбы с гордыней не кажется столь неожиданной.

Правда, романтическая эпоха попыталась создать иной, героический, облик полководца. В «Певце во стане русских воинов» (1812) В. А. Жуковского Суворов выглядит «рьяным великаном», «витязем полуночи»:

Но кто сей рьяный великан,
Сей витязь полуночи?
Друзья, на спящий вражий стан
Вперил он страшны очи;
Его завидя в облаках,
Шумящим, смутным роем
На снежных Альпов высотах
Взлетели тени с воем;
Бледнеет галл, дрожит сармат
В шатрах от гневных взоров...
О горе! горе, супостат!
То грозный наш Суворов
[Жуковский 1999, с. 227].

Конечно, Лермонтов хорошо знал стихотворение Жуковского, как все его современники, и, хотя в «Бородине» не идет речь о Суворове, но ясно, что поэту близок не «витязь полуночи», а дурчащий «чудо-богатырь», так как именно он соответствует ворчащему и кусающему ус «могучему, лихому племени».

«Не будь на то господня воля...»: вместо заключения

Для русской национальной памяти идеал богатырства закономерно восходит к народному героическому эпосу. По инерции сформировавшегося восприятия былины кажется, что «богатыри» и Суворова, и Лермонтова далеки от эпических героев с их монументальностью. Но это на первый взгляд, продиктованный идеологической мифологизацией эпоса, особенно характерной для советского времени. Если внимательно присмотреться к былинным текстам, то окажется, что они насквозь пронизаны иронией. Богатырям свойственно и дурчиться, и шутковать, и частенько переряживаться. Былина охотно и подробно описывает воинскую амуницию:

— Уж вы братица мои да товарищи!
Вы обседывайте нонь да добрых коней,
Надевайте латы вы булатные,
На шеи кольцути позолоцены,

Да берите палицы железны,
 Да берите сабельки востры,
 Да берите копья немецкия,
 Да берите ножищю-чинжалищю...
 [Илья Муромец 1958, с. 139].

Но вот при встрече с противником богатыри никогда не пользуются профессиональным оружием — у них в ходу «клюхи сорочинские», «шалыги подорожные» «пуховые шляпы», «колпаки земли греческой» и т. д. В одном полуразрушенном варианте былины, как будто в память о 1812-м годе, упоминается в качестве боевого оружия даже кивер:

Илья в это время россердился,
 Со своей головы *кивер* свернул,
 И в идолище поганое махнул,
 И с него голову свернул, пристенок выломил
 [Гильфердинг 1950, с. 246–247].

Илья Муромец (в былине про Калина-царя) и вовсе орудует против татар подхваченным за ноги татаринном, приговаривая: «А и крепок татарин, не ломится» [Кирша Данилов 1977, с. 133]. Ироническая стихия былин в свое время вызвала особую интерпретацию былинного эпоса как поздней пародийной трансформации более архаических (и серьезных!) текстов⁶. Не буду сейчас вступать в полемику с этой точкой зрения. Важно, что образ «шуткующих» богатырей дошел до нас в записях, сделанных от сказителей в XIX–XX веках, то есть вполне можно предположить, учитывая консервативность эпической памяти, что он параллелен суворовским и лермонтовским богатырям, а точнее отражает ту же национальную топику богатырства.

В одном из сюжетных типов («Василий Игнатьевич и Батыга») былинная традиция делает следующий шаг: спасителем Киева от татарского нашествия, в случае отсутствия богатырей, оказывается Васька-пьяница, лежащий на кабаке и страдающий с похмелья. Былина четко формулирует национальный топос, перекликаясь и с суворовской, и с лермонтовской позициями: богатырь вовсе не должен выглядеть по-богатырски. Интересно, что варианты былины о Василии Игнатьевиче почти всегда имеют зачин о турах. Туры, пробегаая мимо Киева, видят:

Шли мимо церквей, мимо божью тут,
 Отворились ворота нынче церковныя,

Выходила девица душа красная,
 Во руках выносила книгу божественну,
 Божественну книгу Евангелье,

Турам разъясняет видение их матушка; чаще девица является «городовой стеной», а иногда (как в цитируемом варианте) Богородицей:

Да глупы туры, да дети малыя,
 Не девица-та ищя да душа красная,
 Тут шла присвята мать Богородица,
 Во руках несет книгу божественну,
 Она чует над городом незгодушку,
 Она чует над Киевом великую
 [Былины Печоры 2001, с. 137].

Таким образом, сама композиция былинного текста, совмещающая плач городской стены (Богородицы) с подвигом найденного на кабаке богатыря, проблематизирует поле градозащитных функций. В древнерусской традиции защитниками городов традиционно выступали богородичные храмы и богородичные иконы⁷. Согласно же народной традиции главная градозащитная функция возложена на богатырей. Былина о Василии Игнатьевиче как раз и утверждает, что в отсутствии богатырской дружины богатырем может стать даже «голь кабацкая».

В русской культурной памяти градозащитной семантикой обладает еще один герой — это Христа ради юродивые. Православный праздник Покрова Пресвятой Богородицы восходит к видению Андрей Юродивого: молясь в храме Пресвятой Богородицы на Влахернах, святой был удостоен увидеть, как Богородица простерла свой омофор над окруженным неприятелем Константинополем. Фактически все русские юродивые были защитниками городов, на площадях и папертях которых совершали свои духовные подвиги. Юродивые могли обретать и облик воина — Лаврентий Калужский, спасший Калугу от крымских татар в 1512 г. (на иконах он изображается с топором, насаженным на длинное топорщице).

Наверное, это уже тема другой статьи. Сторонники канонических литературоведческих подходов, естественно, могут обвинить меня словами из лермонтовского же «Бородин»: «Смешались в кучу кони, люди...», — мол, нельзя в один ряд ставить «дядю» из «Бородин», суворовских «чудо-богатырей», былинного Илью Муромца... да еще и юродивых. В национальной культурной памяти — устройство которой, к сожалению, нам не очень-то понятно — все не так уж

далеко друг от друга находится. В данном случае это одно поле градозащитных функций. Лермонтовское «племя» находится в той же сфере национальной топики, где за обличьем похмеляющейся голи кабацкой скрываются богатыри, генералиссимусы поют петухами, а Христа ради юродивые спасают города от вражеских нашествий.

Примечания

¹ Здесь и далее во всех цитатах курсив мой — О. Н.

² Здесь и далее стихотворение «Поле Бородина» цит. по: *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: в 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). Изд. 2-е, испр. и доп. Т. 1. Л., 1979. С. 264–266.

³ Здесь и далее стихотворение «Бородино» цит. по: *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: в 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). Изд. 2-е, испр. и доп. Т. 1. Л., 1979. С. 369–371.

⁴ «Ворчали старики: / 'Что ж мы? на зимние квартиры? / Не смеют, что ли, командеры / Чужие изорвать мундиры / О русские штывы?'».

⁵ В народных нарративах фразеологизмы и прочие «заметные словечки» выполняют функцию своего рода «точечного моделирования».

⁶ Концепция американского слависта Савелия Сендеровича, изложенная в начале 1990-х годов в докладе на кафедре русской литературы РГПУ им. А. И. Герцена.

⁷ См. об этом: [Лихачев 1985].

Источники

Белинский В. Г. М. Ю. Лермонтов: статьи и рецензии / Ред., вступ. ст. и прим. Н. И. Мордовченко. Л.: ОГИЗ, 1941.

Борсух Н. В. Ростовчинские афиши. СПб., 1912. Цит. по интернет-изданию «1812 год» [Электронный ресурс]: URL: <http://www.museum.ru/museum/1812> (дата обращения: 02.04.2014).

Былины Печоры: свод русского фольклора: в 25 т. СПб.: Наука, 2001. Т. 2.

Герцог Дудовиль. Мемуары Людовика XVIII. Людовик XVIII в России. Цит. по интернет-републикации [Электронный ресурс]: URL: <http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/France/XVIII/1780-1800/LuiXVIII/frameset.htm> (дата обращения: 02.04.2014).

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М., 1909. Т. IV. Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.: Наука, 1977.

Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Языки славянской культуры, 1999. Т. 1.

«Изборник»: сборник произведений литературы Древней Руси. М.: Художественная литература. 1969.

Илья Муромец / подгот. текстов, ст. и коммент. А. М. Астаховой. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958.

Исторические песни. Баллады / сост., подгот. текстов, вступ. ст., коммент. С. Н. Азбелева. М.: Современник, 1991.

Лермонтов М. Ю. Бородино // *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: в 4 т. Л.: Наука, 1979. Т. 1. С. 369–371.

Лермонтов М. Ю. Поле Бородина // *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: в 4 т. Л.: Наука, 1979. Т. 1. С. 264–266.

Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. М.-Л.: М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. Т. 2.

Пенинский И. С. Книга для чтения и упражнений в языке, составленная для уездных училищ и низших классов гимназий. СПб., 1846.

Рассказ о Бородинском сражении отдельного унтер-офицера Тихонова, записанный в 1830 г. // Чтения императорского общества истории древностей, 1872. Т. I. С. 119–121. Цит. по интернет-изданию «1812 год» [Электронный ресурс]: URL: <http://www.museum.ru/museum/1812/Library/Memoirs1/part1.html> (дата обращения: 02.04.2014).

Рассказ Георгиевского Кавалера из дивизии Неверовского, слышанный в 1839 г., в Серпухове // Чтения императорского общества истории древностей, 1872. Т. I. С. 119–121. Цит. по интернет-изданию «1812 год» [Электронный ресурс]: URL: <http://www.museum.ru/museum/1812/Library/Memoirs1/part1.html> (дата обращения: 02.04.2014).

Ровинский Д. Русские народные картинки: в 2 т. СПб., 1900. Т. 1.

Рыбкин Н. Краткий очерк жизни в вотчинах и хозяйственной деятельности генералиссимуса А. В. Суворова-Рымникого по вновь открытым источникам. М., 1874. Цит. по: Суворов А. Наука побеждать. СПб., 2010.

Суворов А. В. Наука побеждать. СПб.: Азбука, 2010.

Исследования

Кормилов С. «Да, были люди в наше время...» Лермонтов и 1812 год // *Вопр. литературы.* 2011. № 6. С. 7–38.

Кузьминский К. С. Отечественная война в живописи // Отечественная война и русское общество. 1812–1912. Т. V. М., 1911. Цит. по интернет-изданию «1812 год» [Электронный ресурс]: URL: http://www.museum.ru/1812/Library/sitin/book5_13.html (дата обращения: 02.04.2014).

Лихачев Д. С. Градозащитная семантика Успенских храмов на Руси // *Успенский собор Московского кремля: Материалы и исследования.* М., 1985. С. 17–23.

Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л.: Наука, 1984.

Пумпянский Л. Стиховая речь Лермонтова // *М. Ю. Лермонтов М.: Изд-во АН СССР, 1941. Кн. I. С. 389–421. (Лит. наследство; Т. 43/44).*

О. Р. НИКОЛАЕВ, Б. Н. ТИХОМИРОВ

ЭПИЧЕСКОЕ ПРАВОСЛАВИЕ И РУССКАЯ КУЛЬТУРА (К постановке проблемы)

Этическое православие и былинная традиция

Одна из стержневых коллизий европейской культурной истории связана с решением вопроса о христианском осмыслении войны. Утопический церковный идеал, осуждающий войны, и кровавая реальность истории; принципы евангельской этики и неизбежность насилия — эти антиномии порождали и продолжают порождать бесчисленные попытки их разрешения. «Христианство перед лицом войны» было поставлено в эпоху раннего средневековья, когда «произошло столкновение: с одной стороны, религия, несшая слово любви и мира, с другой — эпоха бесконечных сражений и люди, в чью плоть и кровь вошла война»¹. В споре не победила ни та, ни другая сторона, но было достигнуто динамическое равновесие, которое «не могло не порождать постоянных трений и разногласий»². Процесс взаимодействия христианства и языческой «культуры войны» привел к возникновению фигуры средневекового рыцаря — нового типа воина с особой системой ценностных ориентиров и психологией, ограниченной «мерой» христианской нравственности.

Несомненно, с подобными проблемами столкнулись со времени крещения Руси и восточные славяне. Скудность источников по языческой эпохе славянства не позволяет достаточно ясно увидеть облик архаического воина, исследователь в большинстве случаев имеет дело с более поздними христианизированными источниками. В национальной духовной культуре самый архаичный тип исторического (вернее, квазиисторического) сознания представлен героическим эпосом — русскими былинами, записи которых были сделаны в XVIII—XX вв. В древнерусских летописях и воинских повестях, более ранних по письменной фиксации памятниках, находим

сложное взаимодействие (иногда сплав) различных историософских концепций: героико-эпические принципы осмысления истории сочетаются с провиденциалистской идеей «казней Божиих», нравственно-поведенческим идеалом мученичества и т. д. Древнерусская культура обозначила и выявила сложности, противоречия и компромиссы национальной концепции войны. При этом доминантой и основой народного исторического мышления вплоть до XX в. было эпическое отношение к событиям, которое, сохранив основные свои закономерности, не могло не меняться под влиянием христианства. В результате этих изменений возникло «эпическое православие», под которым мы понимаем комплекс христианских представлений, связанный с эпическим конфликтом, т. е. с героическим противостоянием «своего» и «чужого» миров. Данный духовный феномен нашел отражение в былинной традиции, исторических преданиях, культуре казачества (в особенности ранних его форм — запорожского и донского), в менталитете русских солдат и крестьянства в целом. В этом отношении богатырский эпос является особо значимым материалом ввиду его высокого ценностного статуса в контексте национальной духовности: в былинах воплощен идеал русского патриотизма, сохранена память о «золотом веке» этнической истории. Древняя мифологическая основа героического эпоса (даже в его классической форме) несомненна: «Мифологические модели с самого начала определяют сюжетные схемы, а не вносятся впоследствии из-за забвения исторических фактов»³. Очевидно, что взаимодействие архаических эпических закономерностей с христианскими представлениями дает самый ранний, с точки зрения культурной истории, а не хронологически, тип эпического православия.

Многослойность эпического мира, в былинных текстах представленная синхронно, позволяет увидеть в нем разные культурные пласты, соответственно, выделить ту или иную идейно-содержательную доминанту: мифологическую, историческую, нравственно-этическую, социальную, — что обуславливает различные направления в истолковании русского героического эпоса. История восприятия былинной традиции русской культурой XVIII—XX вв. показывает, что героический мир былин может быть воспринят и как мир по сути своей христианский. Яркий образец подобного подхода представлен в статье К. С. Аксакова «Богатыри времен великого князя Владимира по русским песням» (1856 г.). Предпосылкой христианского истолкования былин явилось понимание Аксаковым образа Владимира Красное Солнышко как былинной ипостаси Владимира Святого, крестившего Русь: «Христианство есть главная основа всего Владимирова мира. На этой-то христианской основе является бога-

тырская сила и удаль молодого, могучего народа»⁴. Центр православного мира былины — образ Ильи Муромца, нравственно приближенный Аксаковым к идеалу святости. Обладая даже небольшим количеством источников, критик сразу столкнулся с противоречиями: сюжет о бунте Ильи Муромца против князя мало соответствовал ореолу святости этого богатырского образа. К. С. Аксаков заключает, что фигура Ильи «послужила здесь канвой <...> для нового народного сознания» и как бы раздваивает богатырский образ, советуя не смешивать подобные сюжеты «с древними песнями об Илье Муромце»⁵.

Противоречий в былинных текстах достаточно, и обусловлены они той же многослойностью эпического мира. Так, архаический слой мифологической героики неизбежно должен вступить в противоречие с православной концепцией. Ставя задачу типологической характеристики христианских мотивов в былинах, мы осознанно пользуемся методом синхронного описания, опуская пока вопрос об их генезисе. Эпическое сознание, представленное былинными текстами поздней эпохи, актуально для сказителей — носителей традиции. Все несоответствия, противоречия, потерянные и механически привнесенные мотивировки отражают эволюцию народного мировоззрения, пытающегося сохранить цельность эпического мира, соединить на героической основе разнородные тенденции и смыслы⁶. Мотив с точки зрения эпической сюжетики может быть алогичным, но история народного менталитета позволяет увидеть в его появлении непреложную закономерность. Эпическое православие вряд ли можно описать с точки зрения системных отношений, скорее как динамику взаимодействия эпического и христианского типов мышления. Так, образ богатыря, при сохранности его архаического ядра, подвергается многообразным вариациям, приводящим к внутренней противоречивости этой фигуры: Илья Муромец и канонизированный святой, и архаический сыноубийца, и защитник Святой Руси, и чуть ли не святотатец и кошун, сшибающий кресты с церковей и закладывающий свой нательный крест в кабаке.

Можно утверждать, что проникновение христианских мотивов и смыслов в былинный мир являлось частью общего процесса историзации эпического фона, характерного для этапа формирования классического героического эпоса⁷. В отличие от сказки былина была проницаемым жанром для христианской традиции. Во-первых, былины создавались в основном в христианскую эпоху; во-вторых, установка на достоверность обуславливала необходимость присутствия религиозного начала в эпических песнях; сказка же с ее фиктивным миром и развлекательной функцией сохраняла архаическую систему идей и мифологическую поэтику почти в неприкосновенном виде;

в-третьих, со времени своего возникновения на былинку влиял жанр духовного стиха, который не отделялся в народном бытовании от героической эпики.

В советском эпосоведении сложилась тенденция рассматривать христианские мотивы как чуждые народному эпосу привнесения, которые «могут в нем появляться при определенных условиях»⁸. Действительно, христианский пласт в былинных текстах неорганичен для жанра, основные закономерности которого сформировались еще в недрах языческой традиции. Однако появление этих мотивов, очевидное для христианской эпохи русской истории, становится общезначимым (мало того, обязательным), по крайней мере, с рубежа XXV—XXVI вв., когда русское самосознание получает оформление «в тождестве понятий „русский — православный“»⁹. Очевидно, к этому времени «свой» мир в былинах всецело обретает облик «Святой Руси». Христианизация эпического мира неизбежна, как бы она ни нарушала чистоту архаической героики. Полное и исчерпывающее описание христианских мотивов былин в их разнообразных формульных вариациях является существенной частью «фронтального приобщения к той конкретике эпических текстов, которой мы, в сущности, еще не владеем». Осознавая «пагубную диспропорцию между огромным богатством записей былин и отрывочным цитированием их по тому или иному поводу без сквозного сличения с другими вариантами»¹⁰, мы вынуждены идти этим некорректным путем, так как статья посвящена прежде всего постановке вопроса о русском эпическом православии. Выявление основных типологических линий «христианского слоя» былин подчинено задаче общей характеристики православного облика эпической ментальности русского народа. Кроме того, былины рассматриваются не только как явление фольклорной традиции, но и как объект художественной и нравственно-философской рефлексии русской литературы XIX в. В связи с этим основное внимание в статье уделено этической проблематике эпического православия.

Святая Русь и «святорусские богатыри»

Пространственные отношения в эпосе подчинены противостоянию «своего» и «чужого» миров. Своя земля чаще всего определяется сакральным топонимом «Святая Русь», хотя возможны и варианты: Русь, Русия и т. д. Символизируя «государственное, политическое, национальное и культурное единство эпической России»¹¹, понятие «Святая Русь» указывает и на особое духовное единство. По мнению Г. П. Федотова, в духовных стихах «национальное имя народа сливается для певца с пределами христианского мира и, сле-

довательно, с пределами Церкви»¹². Понимание Святой Руси как православной вселенной отчетливо сказывается и в былинах. Святые места (Царьград и Иерусалим) не противопоставлены Русской земле как чужие или далекие земли, но скорее включены в ее состав именно на основании духовной общности (Царьград может именоваться «славным батюшкой») ¹³. С точки зрения социальной и государственной, однако, Царьград и Киев — разные миры; в былине «Илья Муромец и Идолище» щедрость Константина противопоставлена скупости Владимира, хотя Илья и возвращается служить киевскому князю. Иерусалим может быть включен в общую картину святорусского пространства: «Широки роздолья ко Опскому, / Темные леса ко Смоленскому / Чисты поля к Ерусололиму» (Гильфердинг, 2, 404)¹⁴. Связь со Святой Землей постоянно поддерживается в былинах паломническими хождениями и символизируется образом калик перехожих. Для богатырей паломничество не характерно (за исключением сюжета о Василии Буслаеве с его особой проблематикой), хотя и возможны, например, такие упоминания: «Ай молодой Олеша в богомольной стороны» (Гильфердинг, 1, 257).

Внутреннее пространство Святой Руси также может определяться топонимами с христианской семантикой. Таким особым былинным локусом является «крест Леванидов». «Из-под креста Леванидова» выходят вещие туры, видящие над Киевом плачущую стену городовую или Мать Пресвятую Богородицу. У креста и «у святых мощей у Борисовых» располагается двор Чурилин¹⁵. Соловьем-разбойником занята именно эта сакральная точка на «прямоезжей дорожке» к Киеву, не случайно «славный крест Леванидов» окружен здесь топографическими знаками с «пограничной» или «нечистой» семантикой: «речка Смородина», «Грязь Черная», «береза покаяная». Христианское освоение пространства символизируется крестами (в сюжете о трех поездках Илья «наехал на дороге пречудный крест» (Рыбников, 2, 512) или построением богатырем часовни на дороге¹⁶. Встречаются в былинном мире и библейские топонимы: гора Елеонская, Сиянь-гора, Фавор-гора. Детальная (хотя и в относительной степени) сакрализация пространства Святой Руси противостоит топонимической неопределенности «чужого» мира (Литвы, Орды и др.).

В связи с существованием в былинах представлений о Святой Руси как особом духовном феномене меняются функции и облик богатырей. Они приобретают в былинных формулах эпитет «святорусские», ибо защищают «Святую Русь», а не просто Русское государство с князем Владимиром во главе и с центром в городе Киеве¹⁷. Миру богатырства соответствует особый тип христианского сознания со своей системой этических ценностей. Ядром эпического

православия является героическая обрядность, переосмысленная в христианском духе. Именно в сфере этикета, этой всеобъемлющей формы выражения социального, нравственного, психологического содержания русских былин, можно наблюдать наиболее глубокое проникновение христианского начала.

Давно замечено, что поведение богатырей подчинено особому такту: «Герои в эпосе ведут себя согласно этикетным нормам, которые представляют собой стереотипное выражение определенных сторон нравственного кодекса»¹⁸. Наибольшая стереотипия обнаруживается в социальных формах этикета. Так, вход богатырей в гридницу князя Владимира всегда сопровождается набором традиционных жестов, в состав которых входит и христианский элемент: «Илья Муромец шел в палату белокаменну; / Он крест кладет по-писаному, / Поклон-то ведет по-ученому, / На все на три на четыре на сторонки поклоняется (Рыбников, 1, 19). Выход богатырей из княжеских палат, в случае, если они направляются выполнить важное поручение Владимира, так же этикетен: «И они Господу Богу помолилися, / На все стороны низко поклонилися» (Рыбников, 1, 47).

Соответственно враги в былинах ведут себя согласно антиэтикету. Калин-царь наказывает своему послу, наряду с передачей угрозы князю, во всем нарушать русский этикет: «Крест не клади по-писаному, / Поклонов не веде по-ученому / И не бей челом на все стороны» (Рыбников, 1, 36). Знание и соблюдение этикета — знак принадлежности к Святой Руси, социальной (дружина богатырей) или духовной («заморские» богатыри Соловей Будимирович и Дюк Степанович). Любопытно, что этикетная стереотипия «своего» и «чужого» миров характеризовала сложность взаимоотношений народников с крестьянами во второй половине XIX в. Г. И. Успенский в очерке «На травке» показывает противостояние различных форм приветствия: европейского, принятого в интеллигентной среде (рукопожатие), и крестьянского, включающего в себя молитву перед иконой, крестное знамение и поклон. Старшина в очерке говорит: «Перво-наперво позвольте уж нам наш мужицкий закон соблюсти — Богу помолиться, а потом уж и вашу ручку примем»¹⁹.

Этикетное оформление эпического конфликта иногда сопровождается своеобразной богатырской риторикой, практически всегда христианизированной. По мнению Ф. М. Селиванова, «декларации о патриотическом долге <...> появляются в исключительных случаях, когда кто-то из персонажей этот долг забывает»²⁰. Вообще эпическая риторика характерна в основном для цикла былин о нашествии, особенно в случаях социального осложнения эпического конфликта. Таким образом, например, в тексте И. Фепопова князь Вла-

димир обращается к заточенному им же в погреб Илье Муромцу: «А не мощь ли постоять да ты за Киев-град, / А за матушку стоять да свято-Русь землю, / А постоять ли то за церкви за соборныя, / А тыи кресты животворящие» (Гильфердинг, 1, 527). Риторика появляется в речи Ильи Муромца, уговаривающего дружину богатырей защитить Киев или декларирующего различие служения Святой Руси и службы князю.

Соответственно угрозы эпического врага могут строиться по антириторической схеме: спустить «на дым» Божьи церкви, иконы — «на поплавы воды», сделать в храмах «стойла лошадиные». Интересно, что осуществление «похвальбы», поругание православных святынь описывается только в былине «Илья Муромец и Идолище», особенно в «царьградской» ее версии.

Любая сторона эпической обрядности в большей или меньшей степени подвержена воздействию христианской традиции. Внутренний строй богатырства определяется этическими принципами побратимства. Социальное единство дружины богатырей обусловлено воинскими функциями, духовное единство — законами крестового братства, нарушение которых становится подоплекой некоторых былинных сюжетов («Добрыня Никитич и Алеша Попович», «Данило Ловчанин»). Этикет приветствия богатырей включает в свой состав формулу пожелания «Божьей помощи», нарушение этикета и в данном случае выявляет эпического врага: в былине «Илья Муромец и дочь» «паленичища удалая» «Ехала, собака, насмеялася, / Не сказала Божьей помочи богатырям» (Рыбников, 1, 23). Выезд героев из Киева на богатырские дела может сопровождаться особым эпико-христианским ритуалом: богатыри встречаются «у камня Латыря, у дуба Невина», сходят с коней, здороваются: «Погуляли они по полю пехотою, / Они думушку-то думали за общую, / Они звали себе Бога на помощь / И, во-вторых, еще Пречисту Богородицу» (Рыбников, 1, 51).

Архаическому культу силы, на котором вырос феномен богатырства с его мифологической образностью, начинает сопутствовать идея «Божьей помощи»; в подвигах богатырей, защищающих Святую Русь, теперь видится логика Божьего промысла; обязательным компонентом психологического облика героев становится надежда на небесное заступничество. Богатыри, вступая в шахматный «поединок» с литовским королем, заявляют: «А у нас все игроки дома оставлены, / Столько мы надеемся на Спаса и Пресвятую Богородицу, / В третьих на молодого Добрынюшку Микитинца» (Рыбников, 1, 53). О молодом Ермаке, столкнувшемся с врагами, былина говорит: «Его сердце богатырско не ужаснулось / Он зовет себе Бога на помощь» (Рыбников, 1, 40).

Христианизация образа богатыря, его поведения и психологии в конце концов приводит к пониманию богатырского служения как своего рода героического подвижничества. Меняется и облик подвига, он предваряется молитвами и особыми формами христианизированного эпического этикета, в его описание вводится элемент христианского чуда: небесные силы помогают богатырю одержать победу над врагом. Высшие силы не часто вмешиваются в ход былинных событий. Б. Н. Путилов отмечает: «Ситуация с чудесной помощью связана с типовым мотивом временного поражения героя»²¹. Следует подчеркнуть, что почти в каждом случае разработка эпической коллизии может обойтись без мотива чудесного вмешательства или полностью подчинить его законам былинной поэтики. Мифологический потенциал богатырской силы слишком велик и порождает героическую фантастику, собственно эпические «чудеса». Так, «колпак земли греческой», которым Добрыня победил змея в былине «Добрыня и змей», легко заменяется в вариантах горстью земли, «пуховой шляпой» Добрыни или оказывается набитым землей и становится чем-то вроде богатырской «колотушки» весом три пуда. С точки зрения развития действия важно, что Добрыня безоружен и что оружием богатырю может послужить любой попавшийся под руку предмет. Именно поэтому возможность интерпретировать «колпак» как чудотворную святыню («колпак» — скорее всего искаженное «клобук», здесь — головной убор паломников в Святую землю) фактически никогда не используется сказителями. Эпической поэтике ближе другая, «эффектная» семантика эпизода: в былинах находит мифологическое воплощение «поговорочный» принцип: «врага шапками закидаем». Кстати, богатыри довольно часто в качестве оружия используют «головные уборы». Бытующее в научной традиции истолкование «колпака земли греческой» как символа христианства, пришедшего из Византии, вряд ли основательно: потенциальная «чудотворность» предмета подвергается здесь полной эпической трансформации.

В большинстве случаев появление в былинных текстах мотива чуда с точки зрения сюжетостроения явно факультативно, хотя и неизбежно, поскольку обусловлено христианским мировоззрением сказителей. В девяти вариантах былины «Добрыня и змей», опубликованных в сборнике А. Ф. Гильфердинга, чудо присутствует только в двух (№ 5, 148), описание его развернуто по одной схеме. Во время второго поединка со змеем после трех суток боя «Из небес было Добрынюшке да глас гласит» (Гильфердинг, 1, 147). «Глас» наказывает Добрыне биться еще три часа, затем бить копьём в землю и просить «матушку сыру землю расступиться», чтобы поглотить змеиную кровь, в которой стоит богатырь. В контаминированном

варианте П. А. Калинина (№ 5) «глас с небес» также сообщает Добрыне о предстоящей свадьбе его жены с Алешей Поповичем. В других текстах (№ 59, 64) в критический момент поединка Добрыне помогают магические предметы, «наказанье родительско»: «шелковый плат», которым он вытирает пот, и «плеточка». Кстати, эпические аналоги сказочных волшебных средств и волшебных помощников встречаются и в вариантах с христианизированной («чудесной») разработкой коллизии: в тексте А. Е. Чукова (№ 148) — «плеточка», в тексте П. А. Калинина (№ 5) — «плеточка» и «дедушков» богатырский конь. «Вторичность» чуда в данном сюжете видна отчетливо, сказители используют его как предпочтительную замену архаических сюжетных ходов или же с целью их усиления. Интересно, что в варианте И. Фепотова (№ 59) развернутая форма христианского богатырского этикета не сочетается с чудом. Добрыня, снаряжаясь в бой, берет «тугой лук», «калены стрелы», «саблю вострую», «копье долгомерное», «палицу военную»: «А он госпо-ду-то Богу да он молится, / А й да молится Миколы да святителю, / А й чтоб спас Господь меня помиловал» (Гильфердинг, 1, 546). Молитва перед боем предваряет традиционный былинный поединок с использованием эпических «волшебных средств»; единая схема христианского подвига здесь не выстроена.

Былинная поэтика подходит вплотную к освоению христианской топики воинского подвига, в классической форме представляющей в древнерусских повестях и житиях, но в редких случаях дает непротиворечивое, с точки зрения христианской, описание. К. С. Аксаков в вышеупомянутой статье, используя текст былины «Алеша Попович и Тугарин» из сборника Кирши Данилова, казалось бы убедительно показывает присутствие в богатырском поведении элементов подвижнического этоса²²: «Тут Алеша всю ночь не спал, / Молился Богу со слезами: / — Создай, Боже, тучу грозную, / А и тучи-то з градом дождя! — / Алешины молитвы доходны ко Христу, / Дает господь Бог тучу з градом дождя»²³. Но данный случай является не правилом, а скорее редким исключением. Чудо часто присутствует в вариантах былины «Алеша Попович и Тугарин», но его описание всегда лишено мотива столь глубокой и проникновенной молитвы. Напротив, архаический образ Алеши-змееборца придает своеобразный семантический оттенок чуду. Молитва богатыря фактически спровоцирована хитростью, а это основная тактика Алеши Поповича: для победы над Тугарином надо подмочить змею «бумажные крылья». В былине скорее виден особый эпический «прагматизм» богатырских молитв, а не глубина христианского молитвенного чувства, как это пытается показать К. С. Аксаков.

Кстати, описание ночной молитвы Алеши Поповича в варианте Кириши Данилова, возможно, возникло не без влияния книжных источников. Так, например, подобную «подвижническую» обработку ситуации «богатырь перед боем» находим в «Повести о Сухане», памятнике XVII в., созданном на основе былинного сюжета о Сухане. Здесь мотив «горячей», «слезной» молитвы сочетается с традиционной древнерусской топикой описания обуянного гордыней врага: «Учал богатырь Богу молиться: „О царице Богородице! Утоли стремление безумное, смири сердце нечестивое. Похвалялся бусурьман, а горьд пошел пленить землю Русскую, разорить веру крестьянскую, разрушить место церкви Божии, осквернить место чюдотворное <...>“. Учал богатырь плакати и горячи слезы ронить»²⁴.

Чудо в былинах происходит как бы не «по милости Божьей» и «силе молитв», как принято в православной традиции. Возможность его задана высоким мифологическим статусом фигуры богатыря. Богатырские молитвы «доходны по Христу», они всегда приводят к чудесным последствиям. С одной стороны, это косвенно уподобляет эпических героев христианским святым; с другой, в результативности богатырской «мольбы» видна магическая логика. Не случайно, наряду с молитвами богатыри могут произносить в былинах и заклинания. Так, Илья Муромец часто сопровождает стрельбу из лука заговорными формулами. Чудо в былинах является христианским подтверждением архаической сакральности образа богатыря. Богатырский подвиг стремится обрести в былинах облик христианского подвижничества, но так же отчетливо видна тенденция подчинить христианские мотивы (чудо, молитва, святость) эпической поэтике: мифологизировать, «утяжелить», «материализовать» их. Так, в сюжете о поединке Ильи Муромца с сыном (дочерью) богатыря от стрелы (копья, «звериной рогатины») нахвальщика спасает «златен чуден крест»: «Погодился у Ильи да крест на вороти» (Гильфердинг, 2, 49). Этот эпизод может быть истолкован как христианское чудо, случайность, магическая закономерность (тем более, что в некоторых вариантах вместо креста упоминается «оберег»), проявление мифологической неуязвимости и исключительности богатыря; ведь нательный крест Ильи Муромца не простой, а «богатырский» («Крест на вороти да полтора пуда») (Гильфердинг, 2, 49).

Уникальность христианского мира богатырства заключается как раз в его двойственности и динамичности. Это поле напряженных столкновений и взаимодействий различных типов сознания, приводящих к возникновению особых синкретичных форм, но также к выявлению противоречий и диссонансов. Возникает вопрос, насколько осознано это противоречие эпической и христианской традиции в самих былинных текстах? Естественно, в большинстве слу-

чаев былины как бы «выхватывают» отдельные участки сложного стихийного процесса христианской трансформации эпического мышления, происходящей в недрах этнической духовной традиции. Но, на наш взгляд, в русском героическом эпосе есть попытки обнаружения этой ментальной коллизии, факты осмысления конфликта архаической мифологии и христианства. Таковы новгородские былины, в которых подосновой эпического конфликта является противостояние языческих и христианских сил²⁵. Садко, которому покровительствуют «хозяева» водной стихии, подвергается ряду испытаний сказочного характера. Избавление от волшебного плена подводного мира приходит как бы из жанра христианской легенды: Садко выручает святой Никола, который, кстати, и в сказках часто выступает в роли волшебного помощника²⁶. Столь же глубокая христианизация самого эпического конфликта, а не только богатырского этикета и отдельных участков былинных коллизий, обнаруживается в сюжете о Михайле Потыке, христианская семантика которого довольно сложна. Борьба богатыря с колдовскими силами, воплощением которых является его жена-колдунья Марья лебедь Белая, сопровождается рядом легендарных мотивов: появление святого Николы в образе калики перехожего; известный по легендарным сюжетам мотив дележа добычи; уникальный эпизод «распятия» Михайла Потыка и др. Интересно, что в былинах с христианизированным конфликтом появляются финальный мотив строительства христианских храмов в благодарность за чудесное избавление: Садко, вернувшись в Новгород, «состроил церковь соборную Миколы Можайскому» (Рыбников, 2, 134), святой Никола наказывает Михайле Потыку построить церкви в честь Спаса, Богородицы и «Миколы святителя» (Гильфердинг, 1, 176).

Таким образом, в недрах русской эпической традиции в течение многих веков христианизации русской культуры протекал процесс становления своеобразного православного этоса богатырства, наибольшую системность обретшего в этикетной структуре былинного мира. Мифологическая сакральность образов богатырей стремится обрести форму христианского избранничества. Соответственно, героическая фантастика в некоторых случаях оказывается потесненной христианским чудом²⁷ (конечно, в эпическом «изводе»), а архаическая схема богатырского подвига опосредуется логикой христианского провиденциализма и психологией подвижничества. Защищая Святую Русь, сами богатыри становятся национальной святыней, равной христианским реликвиям Святой Земли: «Да чудные кресты в Еросолиме, / А славные богатыри во Киеви» (Гильфердинг, 3, 257).

Венцом христианизации эпического мира русских былин стал образ Ильи Муромца, отождествленный в национальной традиции с «преподобным Илией Муромцем Печерским», «в двенадцатом веке бывшем», память которого отмечается русской православной церковью 19 декабря. Отсутствие каких-либо житийных сведений о подвижнике Киево-Печерского монастыря обусловило его восприятие как канонизированного богатыря, что учитывает и современная церковная традиция. Гробница и мощи Ильи Муромца, первый раз упомянутые в путевых записках Эриха Лассоты (1594 г.)²⁸, оказались в центре идеологических споров официальной церкви со старообрядчеством. Разноречие сведений о сложении перстов преподобного позволяло и старообрядческим идеологам, и православным богословам считать двуперстие или троеперстие Ильи Муромца серьезнейшим аргументом в обосновании своей позиции. В современной «Настольной книге священнослужителя» также в качестве особо значимого известия о преподобном сообщено, что «он скончался, сложив персты правой руки для молитвы так, как принято теперь в Православной Церкви»²⁹. В старообрядческой среде, в которой активно бытовали былины, естественно, проявилось особое внимание к мощам печерского подвижника. Так, А. Ф. Гильфердинг узнал от сказителя В. П. Щеголенка о том, что «некогда раскольники выпрашивали в Киев доверенных людей разузнать, как сложены персты в мощах Ильи Муромца; эти люди, воротившись, рассказали, что персты у него растянувши, так что не видно, как он слагал персты при крестном знамении» (Гильфердинг, 2, 793). Понятно на фоне подобных представлений, что былинный богатырь Илья Муромец, мощи которого находились в киевских пещерах, мог вызывать не только эпическое, но и религиозное почитание. Соответственно, былины о его подвигах могли рассматриваться как своего рода житие святого.

Центральное место, занимаемое Ильей Муромцем в русском богатырском эпосе, объяснялось по-разному в отечественной науке. Мифологическая школа видела в Илье ипостась бога-громовника, причем для О. Ф. Миллера образ Ильи Муромца это и духовно-нравственное средоточие былинного мира³⁰. В советское время на первый план выдвигалось демократическое (крестьянское) происхождение богатыря. Думается, что эти предпосылки могут и не рассматриваться как взаимоисключающие. Следует заметить: для позднего этапа былинной традиции фигура Ильи Муромца, стоящего «на вершине эпической иерархии» и потеснившего «своей значимостью князя»³¹, должна найти свое оправдание с точки зрения

сказительского мирозерцания. Иерархизм народного мышления вряд ли мог позволить возвысить крестьянина-богатыря над князем вопреки социологическим выкладкам многих ученых. Основой такого возвышения должен быть сакральный статус героя, и, естественно (в связи с забвением архаического ореола образа Ильи Муромца), не языческий, а христианский. Мифологические ценности в былинах опосредованы социальными, но над последними может возвыситься только христианская святость. Так, давно замечено, что все богатыри, кроме Ильи Муромца, беспрекословно (хотя и не всегда согласно со своими желаниями) исполняют волю князя Владимира. Илья, единственный из богатырей, может не соглашаться с князем и даже порицать его за греховные поступки, непреклонно следуя принципам нравственной справедливости.

В былине «Данило Ловчанин» Добрыня Никитич, вопреки законам побратимства, готов пойти на убийство своего крестового брата, осуществляя желание князя взять в жены чужую жену. Только Илья Муромец отзывается на немислимое решение Владимира осуждающей и пророческой репликой: «Изведешь ты ясново сокола, / Не пымать тее белой лебеди» (Киреевский, 3, 34). Исключительный нравственный авторитет Ильи Муромца в богатырском мире подкрепляется святостью его образа, а может быть, и обусловлен ею. В целом возникает сложнейшая проблема эволюции образа богатыря и сюжетно-мотивного репертуара, с ним связанного, во взаимодействии с возникшей репутацией Ильи Муромца как святого. Очевидно, в традиции наблюдается своеобразное встречное движение: идея святости должна героизироваться, «богатырство» — обрести черты и признаки подвижничества. Не случайно идейный спор о типах христианского подвига является подоплекой былины «Илья Муромец и Идолище».

Сюжет о чудесном исцелении Ильи Муромца, сиднем сидевшего тридцать лет, предстает органичным началом былинной биографии богатыря именно как святого. В традиции существует и другая версия происхождения богатырства Ильи: он получает силу от Святогогора, этим фактом подчеркивается преемственность «старших» и «младших» богатырей и завершается архаическая эпическая эпоха. Илью Муромца исцеляют калики перехожие, иногда они оказываются святыми³²: «Пришла к нему нища братия, / Сам Исус Христос, два Апостола» (Киреевский, 1, 1). Б. Н. Путилов отмечает, что сюжет приобретения чудесной силы имеет глубокие мифологические корни³³. Нам же важно подчеркнуть его значение в христианизированной биографии богатыря. Обычно странники ограничивают полученную Илеей непомерную силу, осознание им которой, чревато традиционным вызовом мироустройству: «За кольцо бы взял,

Святорусску поворотил» (Киреевский, 1, 1). Мера, налагаемая на богатырскую силу, обусловлена не только задачей патриотического служения богатыря Руси, но и созданием героико-христианского идеала. Своеобразный кодекс русского «рыцарства», православный этос богатырства рождается как подчинение эпической мощи высшим христианским ценностям. Яркое выражение этого символического акта находим в словах калик в одном из текстов сборника П. Н. Рыбникова: «Бог тя благословит, Илья Муромец, силой твоей, так и стой за веру христианскую и за дом Пресвятой Богородицы; на бою тебе смерть не писана, бейся же со всею силой неверною и противу всяя поленицы удаляя» (Рыбников, 2, 582).

Мотиве неуязвимости героя, известный многим эпическим традициям, в русской приобретает особую форму: Илья Муромец выглядит Божиим избранником, а его богатырская судьба обладает чудесной природой христианского происхождения. Этим объясняется и отсутствие в былинах об Илье Муромце мотива уязвимого места богатыря, в архаических сюжетах обычно присутствующего в паре с мотивом неуязвимости: с точки зрения христианской он неуместен. Идея предначертанности судьбы Ильи Муромца глубоко внедрилась в представления о богатыре и существует независимо от сюжета об исцелении, редко встречающегося в традиции. Мотив избранничества Ильи часто всплывает в эпических ситуациях, в которых его жизнь подвергается угрозе. В былинах о бое Ильи Муромца с сыном (дочерью) в момент временной победы богатыря-нахвалящика к Илье чудесным образом возвращаются силы после его напоминания о своей неуязвимости в бою. Судя по некоторым вариантам, у самого богатыря возникают сомнения в верности предначертаний: «Хоть на бою мне смерть не писана, / Преступит сила через велик закон» (Рыбников, 1, 27). В приведенной реплике четко сформулирована существенная дилемма эпического сознания: богатырская сила или высшая предопределенность обуславливает судьбу эпического мира и его героев? Характерно, что из ситуации временного поражения Илья Муромец может выйти без чудесного вмешательства, просто собрав свои силы.

В связи с осложнением былинных сюжетов социальной проблематикой неуязвимость Ильи Муромца расширяет пределы своей действенности. В одном из вариантов быliny «Илья Муромец и Калин-царь» князь в момент угрозы захвата Киева вспоминает о посаженном им за строптивость в погреб Илье Муромце. Дочь Владимира, заботящаяся о заточенном богатыре, на сетования отца о том, что он «поморил» Илью «смеретью голодною», отвечает: «А слышала во писании, / А старому казаку на бою смерть не уписана, / И голодная смерть не уписана» (Гильфердинг, 1, 526). Зна-

менательно и включение предсказания о судьбе Ильи Муромца в текст «писания». Для народной традиции характерно восприятие Священного Писания прежде всего как пророческой книги, наполненной предсказаниями, знаменами и знаками наступления конца света.

Выбор «смертной» дороги в былине о трех поездках также частую мотивируется неуязвимостью Ильи Муромца в бою. Для этого сюжета характерна и тенденция завершить биографию богатыря достойной его смертью. Интересно, что в былине «Камское побоище» Илья разделил общую участь русских богатырей, наказанных Богом за гордыню. В вариантах сюжета о трех поездках смерть Ильи Муромца — это смерть святого, в той степени, в какой героический эпос оказался способен изобразить христианское «успение». Найдя клад, богатырь строит «церковь соборную» (чаще Никола Можайскому) или три церкви: «Спасу Пречистому», «Миколы Можайскому», «Егорью Храбром» (Гильфердинг, 3, 287). В одном из вариантов финал дает расширенную формулировку: «Тут он взял эту казну и стал строить монастыри» (Гильфердинг, 3, 412). Иногда тут же у построенной церкви Илья окаменеет (Рыбников, 2, 512). Архаическая форма «ухода» богатыря совмещается здесь с «житийной» деталью: «И поныне его мощи нетленные» (там же). Ряд сказителей считают необходимым завершить рассказ о последних подвигах Ильи и его смерти напоминанием о нетленности его мощей. Илья Муромец как бы подменяется Илией Муромцем, Печерским угодником: он заезжает в пещеры, где и умирает. В варианте И. Фепопова Илью заносит в пещеры «невидима сила ангельска» (Гильфердинг, 1, 537).

Таким образом, в русской эпической традиции отчетливо прослеживается тенденция создать былинное «житие» Ильи Муромца, восстанавливаемое по отдельным мотивам, характеристикам образа, поступкам героя и его «репутации» в эпической среде. Но в текстах былин можно найти основания для того, чтобы в образе Ильи Муромца увидеть символ «стихийной», «безбожной» Руси. В размышлениях о двойственной природе русской национальной души известный писатель И. С. Соколов-Микитов утверждает: «Герои народных песен — кто „больше пролил кровушки“, кто больше „погулял, пошалил, загубил душ христианских“. Хороши и святорусские богатыри наши <...> хорош богатырь Илья: „Он начал по городу похаживать / На божьи храмы да он постреливать. / А с церковей-то он кресты повыломал, / Золоты он маковки повыстрелял, / С колоколов языки-то повыдергал“». Продолжая цитату призывом Ильи к голи кабацкой нести кресты в «дома питейные», писатель горестно подытоживает: «В этом-то и „суть“ наша, суть „богатырства“ нашего»³⁴.

Поведение Ильи Муромца в былине о его ссоре с князем Владимиром действительно напоминает святотатство. Причина «бунта» богатыря — князь забыл позвать Илью на пир — явно незначительна в наших глазах, чтобы быть поводом подобных поступков. С точки зрения эпической логики ситуация выглядит гораздо серьезнее. Мир Руси в былинах обладает этикетной структурой, в которой воплощены все основные государственные, социальные и сакральные ценности. В этом контексте пир у князя Владимира — символ эпического социума, единственная форма общественной, официальной жизни, «имеющая универсальное значение»³⁵. Пир обладает ритуальными функциями, поддерживая единство и иерархичность русского мира. Богатырь, не приглашенный на пир, с точки зрения обрядовой семантики изгнан из былинного социума, т. е. исключен из духовного пространства Святой Руси. Лишенный социального статуса (который обозначается местом на пиру), не случайно Илья приходит к «голям кабацким», находящимся вне официального миропорядка. Илья Муромец как бы пародирует княжескую власть, устраивая свой кабацкий, «кромешный» пир.

Главная и единственная функция богатыря — защита Святой Руси, обрядовое изгнание его имеет конфессиональный оттенок. Илья Муромец оказывается в роли эпического врага и вынужден поступать согласно антиэтикету: угрожает христианским святыням. Любопытно, что былины акцентируют внимание на растерянности богатыря и его раздумьях о том, как ему ответить на оскорбление князя: «А тут-то сам Ильюшенька роздумался: / — А что мне молодцу буде соделати? / А я нынь молодец е розгневанной» (Гильфердинг, 1, 423). С точки зрения христианской догматики никакая смена поведенческих ролей не оправдывает разрушения храмов. Удовлетворительное объяснение поступков Ильи в историко-культурном контексте дает И. Я. Фроянов. В истреблении святынь врага он видит логику языческого мышления; летописные князья в усобных столкновениях тоже грабили христианские храмы своих противников: здесь «заложен свойственный языческому мировоззрению взгляд на святилище как на опору тех, кто ему поклоняется»³⁶. Очевидно, с точки зрения самого богатыря он обезглавливает «Владимировы церкви», а не православный храм как таковой. В намерения Ильи иногда входит и убийство князя.

Конфликт разрешается достаточно легко, Илья Муромец не проявляет упрямства (свойственного богатырям), соглашается на мировую и фактически только и ждет княжеского приглашения на пир, о чем говорят традиционные былинные формы поспешности, торопливости: «Скорешенько ставал он на резвы ножки, / Кунью шубоньку накинул на одно плечо» (Гильфердинг, 2, 38).

Легкость, с которой разрешается конфликт между Ильей Муромцем и князем Владимиром, как бы не соответствует тревоге и опасениям князя, в некоторых текстах судорожно подыскивающего такого посла, которому не сможет отказать Илья. Эта готовность богатыря примириться и забыть об обидах во имя чего-то более существенного — одна из важнейших черт психологического облика Ильи Муромца. Напряженная социальная конфликтность ряда поздних сюжетов об Илье Муромце выявляет, наверно, главное достижение христианизации эпического мира. Илья — единственный из богатырей, кто приходит к принципиально иному пониманию эпического долга: он разделяет «службу» князю и «служение» Святой Руси. В одном из вариантов былины о Калине-царе Илья Муромец заявляет: «Я иду служить за веру христианскую / И за землю Российскую, / Да и за стольные Киев-град, / За вдов, за сирот, за бедных людей, / А для собаки-то князя Владимира / Да не вышел бы я вон из погребца» (Гильфердинг, 3, 357). В тексте И. Фепопова события былины развиваются на фоне глубокого социального конфликта. Выйдя из заточения, Илья Муромец призывает богатырскую дружину во главе с его «крестовым батюшкой» Самсоном Самойловичем встать на защиту Киева от Калина-царя и наталкивается на решительный отказ не только «стоять больше за Киев-град» (Гильфердинг, 1, 529), но и благословить на подвиги Илью: «А й не могу боле смотреть на князя Владимира / А на Апраксию да королевичну» (Гильфердинг, 1, 529). Илья Муромец пытается, но безуспешно уговорить Самсона: «А не ради ведь мы князя да Владимира <...> А и ради матушки поедем Свято-Русь земли» (Гильфердинг, 1, 529). Нарушая волю крестного отца, богатырь доводит свое понимание богатырского долга до уровня истинно-христианского служения. Столь значимые для богатырского мира социальные и духовно-родственные связи отступают перед подвижническим долгом. При всем разнообразии христианских мотивов в былинах богатыри все-таки живут в мире «горизонтальных» ценностей, и только Илья Муромец в отдельных эпизодах своей биографии совершает свой выбор с точки зрения божественной «вертикали»: духовная свобода богатыря-подвижника или социальная свобода дружинника?

«Дух» и «власть», первоначально патриархально слитые в лице Владимира Красное Солнышко, разделились, и только Илья Муромец оказывается способным встать на стезю богатырского подвижничества. Этот выбор и является главным доказательством его эпической святости; в то же время такая трансформация образа богатыря стала возможной на основе постепенной христианской сакрализации его эпического облика.

Еще один ключевой эпизод эпического «жития» Ильи Муромца описан в былине «Илья Муромец и Идолище». Идеологическое значение этого сюжета отчетливо предстает в «царьградской» версии. Действие перенесено за пределы Святой Руси. Подвиг Ильи обусловлен исключительно духовным, но не социальным долгом. Архаичность основной коллизии, восходящей к сюжету «Алеша Попович и Тугарин», не мешает поставить вопросы эпической этики: былина сталкивает два вида подвига — паломничество и богатырство, скорее всего не для того, чтобы посрамить первое, но возвысить второе до уровня «святого» служения. Мотив переодевания Ильи Муромца в каличью одежду может быть истолкован и как прием предварительной недооценки героя³⁷, и как «трансформированный способ приобщения к сакральной силе»³⁸, и как «маскировка». Есть в этой смене облика и некое подобие «рыцарской» идеи: в образе Ильи-калики поклонение святыням (долг паломников) становится защитой святынь (долг богатырей). Еще один семантический оттенок «переодевания» хорошо виден на материале подобных мотивов в других былинах: богатыри в своем поведении питают явное пристрастие к травестии и парадоксальности. Возможно, цель смены одежды — совмещение каличьего облика, предполагающего смиренность поступков, и богатырской повадки: Илья Муромец так просит милостыню в Царьграде, что «Теремы-то ведь тут пошатались» (Гильфердинг, 1, 431)³⁹.

Социальная проблематика былины, заостренная противопоставлением службы у Константина и службы у Владимира, разрешается обычным для Ильи подвижническим образом: он возвращается в Киев, наказав Иванишу «впредь выручать Русь от поганых».

Следует заметить, что богатырская святость Ильи Муромца дополняется и другими мотивами сакрального звучания. Так, погреб князя Владимира, место заточения богатыря в ряде текстов, приобретает черты своего рода кельи, а сам Илья Муромец занимается в ней традиционным монашеским делом: чтением духовных книг. В варианте И. Фепонова князь, не ожидавший увидеть Илью в живых, отмыкает погреб: «А во погребѣ Ильюнюшка живой сидит, / А ѣ горит у Ильюни воскова свеча, / А читает он ведь книгу да евангельѣ» (Гильфердинг, 1, 526). В одном из текстов печорских былин княгиня делает подкоп в погреб Ильи Муромца и приносит ему «свещи да воску ярова», «книги старопечатныи»⁴⁰.

Сцена «Илья, читающий Евангелие», становится в XIX в. в рассказе В. М. Гаршина «Надежда Николаевна» иллюстрацией нравственной дилеммы и трагического «разрыва» христианского этического сознания. Народная традиция не ставит Илью Муромца в ситуацию «жестокоего эксперимента», но все-таки правомерен вопрос:

насколько непроницаемо этическое православие для принципов евангельской этики? Русское цивилизованное восприятие XIX в. неизбежно применяло в оценке героев эпоса нравственные критерии евангельского уровня. В одном случае, как у Гаршина и Гоголя в «Тарасе Бульбе», выявились противоречия, в другом, как у К. С. Аксакова, облик героя доводился до «житийного» совершенства. Создавая своего рода агиографический «лик» Ильи Муромца, К. С. Аксаков утверждает, что его герой находится вне культа силы, душа его лишена воинственности и «не любит крови», по отношению к врагу он проявляет «величавое благодушие». Суммарная психологическая характеристика Ильи Муромца идеальна: «Сила и кротость, внешние битвы, вследствие случайных обстоятельств, и мир внутренних, вследствие высокого православного строя его души, непобедимость богатыря и смирение христианина»⁴¹.

Очевидно, позиция Гаршина ближе к истине, а также и к реальной «мозаике» былинных противоречий. «Благодушие» Ильи, проявленное им по отношению к сыну-«нахвалящику», показано Аксаковым на одном тексте и, естественно, может быть опровергнуто почти всеми другими вариантами этой былины. Илья Муромец в эпизоде расправы с сыном скорее выглядит архаическим изувером, нежели «кротким богатырем» (формула К. С. Аксакова): «Как вынимал сердечко тут со печенью, / Рассек его на четыре на часточки / А роскидал его по чисту полю» (Гильфердинг, 1, 422); «Тут хватил Илья татарина ведь за ноги / И роздернул его надвое; / Одну ногу кинул к Семигорке, бабе-то Владимирке, / А другую ногу кинул во Евфрат реку» (Гильфердинг, 2, 282). Эпическое отношение к врагу подразумевало жестокость, часто с чертами архаического натурализма, и абсолютное уничтожение противника. Согласно эпической топике описания битвы, богатыри истребляют татар «до единого», не оставляют ни одного «на семена». «Рассечение» и «раздергивание по полю» тела противника — дань мифологической эпохе с ее боязнью магического оживления убитого врага. Известен былинам и средневековый символизм расправы с врагом, совмещающийся с чертами изуверства. Таким образом в былине «Илья, Ермак и Калин-царь» Илья Муромец расправляется с Калином-царем: «Ломал ему белы руки, / Выкопал ему ясны очи, / Привязал собаку за плеча татарину, / Привязал его, сам выговаривал: / «На-ко, татарин, неси домой, / А ты, собака, дорогу показывай» (Рыбников, 2, 113).

Эпическое требование быть жестоким к врагу не ушло под влиянием христианской традиции, а скорее внедрилось в систему эпического православия, став характерной чертой его этического кодекса. Защитники Святой Руси и православной веры не только не

задумывались над запретительным смыслом ряда евангельских заповедей, но, напротив, считали убийство врага и надругательство над ним чуть ли не признаком благочестия. Мифологическая реальность былин в этом отношении действительно выглядит величавее и благороднее, чем историческая реальность тех эпох, когда люди тоже руководствовались принципами эпического православия. Так, Н. В. Гоголь изображает в «Тарасе Бульбе» мир запорожцев, подвывая их эпическое сознание евангельской «проверке». Пространство казацкого православия, по Гоголю, включает в себя и «предковский закон», и веру в чудотворную силу материнского благословления, и изуверское уничтожение «вражьих» детей и женщин, и легенду о душе казака, которую Иисус Христос на небесах посадил одесную себя⁴².

Тот же внутренний диссонанс эпического православия выявлен В. Г. Короленко в одном эпизоде очерков «У казаков». Старик Ананий Хохлачев рассказывает о набеге казаков на киргизский аул: «Ну, казаки аул разобьют, кибитку арканами сволокут, ребятишки и вывалятся, бывало, что тараканы <...>

— И что же? — Да что: головенками об котлы, а то на пики...⁴³. Завершающаяся характеристика В. Г. Короленко ярко и точно передает «лик» эпического православия: «В памяти у меня все стояло важное лицо старого казака и его *этически бесстрастный* рассказ: «Старую кровь вспоминают...», «Головенками об котлы, а то на пики...». И при этом взгляд — *настоящего праведника* (курсив наш — О. Н., Б. Т.)⁴⁴.

Евангельский взгляд на эпическое православие отнюдь не является исключительной заслугой русской литературы XIX в. В сам былинный мир проникают в какой-то мере этические принципы Нового Завета, порождая новые коллизии, мотивы, характеристики героев. Среди них важное место занимает мотив покаяния богатырей.

Покаяние богатырей и искупление грехов

Покаянные мотивы встречаются в былинах довольно-таки редко. Их связь с семантикой эпических коллизий трудно назвать органичной, за исключением сюжета «Василий Буслаев молиться ездил», где исповедальные реплики богатыря обусловлены его качествами и характером поступков: «Смолода бита, много граблена, / Под старость надо душа спасти (Кириша Данилов, 93). Хотя по ходу сюжета ясно, что покаяние Буслаева является внешней мотивировкой его путешествия и скрывает за собой очередной вызов высшим силам.

В. Калугин считает, что появление мотива «осознания и искупления своих грехов» былинными героями «глубоко закономерно в русском богатырском эпосе»⁴⁵, но приводя примеры, все-таки не объясняет этого появления. Здесь налицо закономерность, не обусловленная художественной логикой эпоса, но связанная с изменением ценностных установок в народном мирозерении: принципы евангельской этики применены и в оценке эпических героев, даже столь идеализированных и авторитетных, как Илья Муромец и Добрыня Никитич. В репертуаре былинных сюжетов и коллизий избираются редкие эпизоды, в которые могла бы быть привнесена тема раскаяния. Таково, например, общее место былин о Добрыне Никитиче: богатырь жалуется матери на свою судьбу. Желание родиться «белым горячим камешком» (Рыбников, 2, 375) или во младенчестве быть потопленным матерью в синем море (Гильфердинг, 1, 144)⁴⁶ Добрыня подкрепляет раскаянием в своих кровопролитных подвигах: «Я не ездил бы Добрыня по святой Руси, / Я не бил бы нунь Добрыня бесповинных душ, / Не слезил бы я Добрыня отцей-матерей, / Не пускал бы сиротать да малых детушек» (Гильфердинг, 1, 144).

В былинной биографии Ильи Муромца возможностей для такого рода рефлексии еще меньше. Коллизия выбора дороги в былине о трех поездках (следует учесть завершающее значение этого сюжета в судьбе богатыря) иногда сопровождается формулами, как бы подытоживающими «жизненный путь» эпического героя: «А й ездил старой по чисту полю, / А ён от младости ездил до старости <...> А ён стоял за веру, за отечество» (Гильфердинг, 3, 128)⁴⁷. Неожиданно на таком фоне звучит в устах Ильи Муромца мотивировка выбора дороги, «где убиту быть», в одном из вариантов: «А полно мне ездить по святой Руси, / Убивать головушек бесповинных» (Рыбников, 2, 370). Сказочный мотив испытания судьбы на трех дорогах в понимании самого героя становится формой Божьего промысла: раскаявшаяся душа выбирает смертный путь, так как считает его Божьим наказанием за греховную жизнь.

Мотивы раскаяния богатырей в описанных и подобных им случаях никак не отзываются в разработке былинных коллизий, они одномоментны и чужеродны эпическим сюжетам. Очевидно, появление покаянных мотивов в текстах былин связано с традицией духовных стихов и прежде всего с сюжетом об Анике-воине, заострившем проблематику нравственной ответственности за ратные дела. Правда, Аника-воин чаще получает возмездие не только за разорение земель и городов, но и за надругательство над христианскими святынями: «Божьи дома на дым спущал, / Божество-иконы на ладон» (Рыбников, 2, 213) — и даже за желание «град Ерусалим раз-

зорити»⁴⁸. Интересно, что раскаяние богатырей в былинах сосредоточено именно на кровопролитии, т. е. влияние духовных стихов здесь скорректировано в соответствии с образами эпических героев.

В варианте духовного стиха из сборника В. Варенцова Смерть говорит Анике-воину, что ей покорились и «сильные могучие богатыри»: Святогор, Молофер (т. е. библейский Олоферн) и Самсон. Для былинных образов Святогора и Самсона (см., например; Рыбников, 1, 4—8) не характерны мотивы надругательства над святыми и даже кровопролития: они не совершают традиционных богатырских подвигов. Святогор и Самсон повинны в похвальбе своей непомерной силой⁴⁹. Эта архаическая коллизия является своего рода символическим пределом богатырства не только для старшего, но и для младшего поколения эпических героев: былины об исцелении Ильи Муромца, «Камское побоище». Опасность впасть в грех гордыни подстерегает богатырей; кроме того, и обычное их ратное служение оборачивается своей греховной стороной, если оценивать его с точки зрения новой для эпоса этики. Можно представить, что идейная логика стиха об Анике-воине, в конце концов, приведет к тому, что и «младшие» богатыри, служившие князю Владимиру и защищавшие Русь, окажутся перед лицом неумолимой и непреклонной Смерти, не дающей самого малого срока «свою душу <...> покаяти» (Рыбников, 2, 697).

Развитие темы раскаяния и искупления грехов определяет новый поворот в разработке коллизии «калики — богатыри». В былинах «Сорок калик», записанной от А. П. Сорокина, калики переходящие предстают раскаявшимися богатырями, а их паломничество в Святую Землю оказывается формой искупления грехов. Касьян обращается к своим спутникам-каликам: «А перед Богом согрешили вы тяжко ведь, / Ведь убили много буйных головушек <...> / А й пролили крови да горючей» (Гильфердинг, 1, 670).

Мотив раскаяния богатырей может быть объяснен в связи с появлением в былинном эпосе социальной конфликтности, с изменением взаимоотношений князя и богатырской дружины, а соответственно и статуса богатыря. В поздних слоях традиции эпические герои выглядят скорее не как защитники Святой Руси, а как «верные княжеские слуги» да и сам князь Владимир все более обретает черты деспота, а не патриархального эпического владыки. Эта метаморфоза былинного социума приводит к ситуации беспрекословного выполнения воли князя, которая не всегда безукоризненна в нравственном отношении, а следовательно, и к мотиву раскаяния богатырей. Им приходится, исполняя приказы Владимира, «слезить отцов-матерей». Ю. И. Смирнов, В. Г. Смолицкий, выдвигая описанную точку зрения, отмечают, что покаянные мотивы «нельзя

рассматривать как ретроспективную оценку прошлой деятельности богатыря (Добрыни Никитича — О. Н., Б. Т.), известной по старым былинам»⁵⁰. Следует уточнить этот вывод: для народного сознания поздней эпохи, в отличие от научного восприятия, все поступки богатыря как бы единовременны, они могут относиться к разным этапам жизни героя, но не разделяются по эпохам формирования былинных сюжетов. Народное мышление вынуждено по-своему разрешать эти противоречия; к сожалению, науке практически неизвестны внетекстовые рассуждения сказителей по поводу богатырей, которые могли бы прояснить этот вопрос. Думается, что, наряду с социальными предпосылками, возникшая на основе евангельской этики нравственная проблематика войны и воинского ремесла существенно значима для былин и актуальна при истолковании покаянных мотивов.

В былине «Данило Игнатьевич» присутствует уникальный мотив ухода богатыря в монастырь: «При старости Данилы бы душа спасти» (Гильфердинг, 2, 734). Князь соглашается благословить богатыря при условии, что малолетний сын Данилы Игнатьевича Иван (в вариантах быliny — Михайло) заменит отца в деле защиты Руси. Интересно, что христианская тематика экспозиции быliny задает обязательность чуда в эпизоде, когда Иван попадает в татарские подкопы: «Богородица Иванушку глас гласит» (Гильфердинг, 2, 737). Иногда чудо совершается по молитвам отца-монаха. Былина о Даниле Игнатьевиче определяет новый ракурс в восприятие богатырства. Биография эпического героя подчинена здесь новой для эпоса концепции человека и строится в соответствии с целью жизни христианина — спасение души. В былинах фактически отсутствует представление о старости богатырей, как и вообще, об их возрасте. Эпитет «старый» по отношению к Илье Муромцу обладает прежде всего семантикой нравственного старшинства, а если и отражается во внешнем облике богатыря, то никак не связан с изменением его эпической натуры, которая, впрочем, и не способна изменяться. Старость Данилы Игнатьевича — это душевное состояние раскаяния, требующее отказа от самого богатырства. Мифологическая суть образов былинных героев — они безвозрастны и чуть ли не бессмертны — явно уходит в прошлое. Богатырская биография христианизируется и «очеловечивается», в связи с чем в былине «Данило Игнатьевич» возникает незнакомый классическому пласту былинных сюжетов мотив родовой преемственности богатырской службы.

И все-таки путь покаяния не становится общим путем русского богатырства. Долгое сосуществование в традиции христианского этоса и героической архаики обнаруживает свой трагический по-

тенциал в былине «Камское побоище». Богатыри доводят до предела логику богатырства, бросают вызов небесной силе и по непереносимой гордыне своей наказаны Богом: уходят из мира.

Для русской культуры XIX в. феномен эпического православия с его героико-христианским кодексом и этическими парадоксами становится или идеальным ориентиром в военно-политических коллизиях, или показателем нравственных противоречий.

*О некоторых интерпретациях христианской этической системы
в русской литературе второй половины XIX в.
(Гаршин, Достоевский, Толстой).*

Проблема соотношения евангельского и народного христианства исключительно остро поставлена в опубликованном в 1885 г. в «Русской мысли» рассказе В. М. Гаршина «Надежда Николаевна». Своеобразным центром, в котором как бы собрана в «фокус» проблематика гаршинского произведения, является эпизод, в котором один из героев, художник Гельфрейх, рассказывает о замысле картины, которую он мечтает написать: герой русского богатырского эпоса Илья Муромец, задумавшийся над страницей Евангелия: «И раскрыл он место о Нагорной проповеди, и читает он о том, что, получив удар, надо поставить себя под другой. И читает он это место и не понимает. <...> Как же это так, Господи? Хорошо, если ударят меня, а если женщину обидают, или ребенка тронут, или наедет поганый да начнет убивать Твоих, Господи, слуг? Не трогать? Оставить, чтоб грабил и убивал? Нет, Господи, не могу я послушаться Тебя! Сяду я на коня, возьму копье в руки и поеду биться во имя Твое, ибо не понимаю я Твоей мудрости, а дал Ты мне в душу голос, и я слушаю его, а не Тебя!.. <...> Илья — и Евангелие! Что общего между ними? Для этой книги нет большего греха, как убийство, а Илья всю жизнь убивал. <...> А ведь он святой. Видел я его в Киеве... Лежит вместе со всеми. И справедливо...»⁵¹

На первый взгляд может показаться, что в этом эпизоде евангельская мораль всецело и однозначно опровергается и отвергается. Действительно, такой силы удара по идее абсолютности христианских, евангельских моральных норм отечественная литература не вспомнит со времен выступлений героев больших философских романов Ф. М. Достоевского. Но точно так же со времен Достоевского трудно найти другой случай, когда так последовательно читательское восприятие и критика смешивали бы идейные позиции автора и героя, приписывая самому Гаршину полемический пафос его персонажа — художника Гельфрейха (впридачу очень односторонне истолкованный), а потом сетуя на то, что в финале произведения

писатель будто бы отступает от своих собственных позиций. Если же рассматривать рассказ целостно, видя в названном эпизоде не «итог», а одну из важнейших идейных кульминаций всего произведения, говорить о творческой позиции самого Гаршина, а не Гельфрейха, то необходимо констатировать, что в «Надежде Николаевне» с исключительной остротой поставлена проблема противоречий и единства христианской этической системы.

Илья у Гельфрейха впервые читает Евангелие⁵² и не может постичь его в его целостности, понять, как он выражается, «мудрость» Христа. Все в нем восстает против этики Нагорной проповеди, потому что она противоречит тому «голосу», который он «слушает» в своей душе и который ведет его в битвы, и в то же время Илья убежден, что этот «голос» дал ему «в душу» *тоже Христос*: «Сяду я на коня, возьму копье в руки и поеду биться *во имя Твое*, ибо не понимаю я Твоей мудрости, *а дал Ты мне в душу голос*, и я *слушаю его*, а не Тебя!...» (курсив наш — О. Н., Б. Т.). И нельзя сказать, чтобы это внутреннее ощущение героя было совершенно произвольным и не имело под собой почвы. Вступив в противоречие с одной стороной евангельской этической концепции, «голос», ведущий Илью, вполне определенно «корреспондирует» с другой стороной — с «наибольшей» (Матфей, 22, 39) Христовой заповедью — заповедью любви к ближнему. (Напомним: Илья готов простить и смириться, если ударят его, — «а если женщину обидят, или ребенка тронут...?») И когда Илья говорит: «Нет, Господи, не могу я послушаться Тебя! <...> поеду биться во имя Твое...», — то он, с очевидностью, не отвергает Христа и Евангелие, но сама христианская мораль предстает его сознанию как глубоко противоречивая и внутренне разорванная. Весь жизненный опыт Ильи Муромца убеждает его, что для русского богатыря непреложное исполнение одной Христовой заповеди — «Люби ближнего своего как самого себя» (Матфей, 19, 18) оказывается решительно невозможным без нарушения другой заповеди — «Не убий» (Матфей, 19, 19).

Столкнувшись с противоречиями христианской морали, не в силах понять и принять евангельскую этическую концепцию в ее целостности, Илья Муромец, не идеолог и не богослов, а богатырь, мыслящий поступком, в критической ситуации без колебаний сознательно отвергает непреложность одной из главных евангельских заповедей — «Не убий». Но в то же время он — подчеркнем это еще раз, — попирая в своих ратных подвигах евангельскую заповедь, проливая кровь «поганных», искренне убежден, что его деяния — как единственно возможное в данных конкретных обстоятельствах исполнение долга христианской любви — это служение «во имя» Христа.

Тот факт, что в замысле художника Гельфрейха с противоречиями евангельской этики сталкивается именно Илья Муромец — герой народного эпоса, ни в коей мере не является случайным, а выражает глубину гаршинского замысла. В дальнейшем «автокомментарии» Гельфрейх существенно уточняет идеологический контекст своего замысла: «А ведь он *святой*. Видел я его в Киеве... Лежит вместе со всеми. И справедливо...» (курсив наш — О. Н., Б. Т.) Исключительно важно, что богатырь Илья, который всю свою жизнь нарушал евангельскую заповедь («всю жизнь убивал», — говорит Гельфрейх), народным сознанием воспринимается (и именно за это) как «святой». Тем самым, как бы получая «санкцию» народного мировоззрения, личное решение Ильи приобретает значение своеобразного народного христианства (религиозно-этической системы, иной вариант которой предстает в «Легенде о двух великих грешниках» из поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»⁵³). А вопрос художника Гельфрейха: «Илья — и Евангелие! Что общего между ними?» — получает расширительное истолкование как вопрос о соотношении евангельского и народного христианства. И не только Гельфрейх, но, бесспорно, и сам Гаршин сталкивает две эти этические концепции, выявляя принципиальное различие между ними, поверяя одну другой.

Но здесь-то и встает со всей остротой вопрос о различении позиций автора и героя, Гаршина и его персонажа художника Гельфрейха. «И справедливо...» — говорит Гельфрейх по поводу утверждения святости Ильи Муромца, в принципе солидаризируясь с народным мировоззрением. (Хотя стоит, наверное, подчеркнуть, что в то же время картина, по мнению Гельфрейха, призвана не столько дать решение, сколько поставить вопрос — такой, «чтобы он не давал людям покоя»). Какова же позиция Гаршина — автора рассказа «Надежда Николаевна»? Ответ на этот вопрос может дать только рассмотрение всего произведения в целом.

В финале рассказа главный герой Лопатин, защищая любимую и нравственно воскрешенную им женщину, убивает «эгоиста и насильника» Бессонова. «Автор как будто бы не осуждает его за это, — пишет авторитетный исследователь творчества Гаршина, — но героя осуждает внутренний голос. Лопатин держит ответ за свое преступление перед судом собственной совести, и этот верховный суд не оправдывает его»⁵⁴. И далее исследователь приводит завершающие рассказ строки из дневника Лопатина: «Меня не судили. „Дело“ прекращено: было признано, что я убил, защищаясь. Но для человеческой совести нет писанных законов, нет учения о невменяемости, и я несу за свое преступление казнь».

Исследователь упрекает Гаршина за отступление от собственных позиций, выраженных в эпизоде с Ильей Муромцем и Евангелием⁵⁵. По нашему глубокому убеждению, никакого отступления нет, есть развитие основной идейной коллизии произведения. Недаром финал даже внешними скрепами прочно соединен с эпизодом Ильи Муромца, соотнесен с ним, запараллелен. Вплоть до того, что Лопатин убивает Бессонова каким-то бутафорским копьем, зачем-то находящимся в его мастерской (напомним сюжет Гельфрейха: «возьму *копье* в руки и поеду биться»). И уж никак нельзя считать случайным, что тяжело раненный Бессоновым, в бреду, Лопатин вспоминает гельфрейховского Илью. Но вот моральная проблема, воплощенная в образе богатыря, непосредственно после совершенного Лопатиным убийства предстает в его сознании в каком-то новом повороте: «Это не то, — пульсирует в его мозгу; — это не тот вопрос, о котором говорит Гельфрейх». Совершив убийство при защите женщины от прямого покушения, движимый, как и Илья, чувством любви и сострадания, Лопатин вместе с тем, в *отличие от Ильи*, казнится муками совести за содеянное, страданием подтверждая непреложность для себя заповеди «Не убий», которую не в силах поколебать в его душе и бесспорная праведность мотивов его преступления.

Те самые евангельские заповеди, те стороны христианской этической концепции, которые в эпизоде с Ильей Муромцем предстали как разведенные и противостоящие, сходятся в финале рассказа, но сходятся они не в сфере поступков героя, — Лопатин не может не броситься на защиту Надежды Николаевны; в возникшей ситуации он обречен на убийство самой своей любовью, иначе о любви просто не приходится говорить, — сходятся они в сфере его морального сознания. И страдание, которое несет в душе Лопатин, становится выражением и свидетельством подлинности этого схождения, подтверждением равной власти над его душой и заповеди «Люби ближнего своего...», и заповеди «Не убий».

Так в финале обнажается идейная конструкция всего произведения, и, казалось бы, откровенно вставной эпизод об Илье Муромце и Евангелии приобретает в составе целого свое подлинное значение как контрастная параллель сюжетной линии главного героя. Больше того, оказывается, что это главный проблемный узел рассказа. Глубинный смысл финала открывается только при его контрапунктическом соотнесении с эпизодом Ильи Муромца: столь остро обозначенное в замысле Гельфрейха как неразрешимое, противоречие евангельской этической системы в финале снимается, целостность евангельской морали восстанавливается, обнажая одновременно свою трагедийную основу. Все это — в свою очередь — заставляет

под новым углом зрения взглянуть на моральную коллизию эпизода с Ильей и Евангелием и иначе отнестись к интерпретации художником Гельфрейхом его замысла. Однако прежде еще несколько слов об идейной конструкции рассказа в целом.

Главный герой Лопатин, так же как и его товарищ Гельфрейх, — художник. Он пишет картину, изображающую Шарлотту Корде в момент, когда «она уже решилась на свой подвиг-преступление». Два замысла, две картины — Гельфрейха и Лопатина — в их соотношении — это важнейший идейный контрапункт всего рассказа. Рассказ Гаршина называется «Надежда Николаевна». Надежду Николаевну, публичную женщину, художник Лопатин избирает единственно возможной моделью (настолько поразительно ее облик совпал с его замыслом) для воплощения на холсте образа Шарлотты Корде — «девы Эвмениды», как назвал ее Пушкин. Лопатин избирает Надежду Николаевну — «странное и несчастное создание с разбитой жизнью и страданием в глазах», страданием от глубокого и мучительного переживания своей греховности. Думаем, что в соединении на холсте в едином образе Шарлотты Корде и Надежды Николаевны — ключевая идея гаршинского рассказа: соединение решимости на преступление (для Лопатина Шарлотта Корде — «фанатик добра») и глубочайшего страдания от сознания собственной греховности. Всевластность заповеди «Не убий» и здесь преодолевается в действии, но ее непреложность сохраняется для морального сознания преступающего⁵⁶. Это в сущности все та же идея, которая воплощена в финале гаршинского рассказа. И это «тот же вопрос», что поставлен в картине Гельфрейха, только решение ему дается принципиально иное.

В контексте всего рассказа, в соотношении образа Ильи с образом Шарлотты Корде на картине Лопатина, с самим Лопатиным в финале, открывается, что не в неизбежном — во имя любви к ближним — нарушении заповеди «Не убий», но в полном отсутствии у Ильи малейшего ощущения драматизма этого решения, тени сознания греховности этого шага состоит подлинное отпадение гельфрейховского героя от евангельского христианства. Более того, видимо, есть основания говорить (по крайней мере поставить вопрос — такой, «чтобы он не давал людям покоя», — как настаивал Гельфрейх), что не является христианской (или перестает таковой быть) и самоотверженная любовь к ближнему, но абсолютизированная и противопоставленная другим евангельским заповедям, ибо христианская этика — это не набор, не сумма заповедей, но их система, где каждая приобретает свое подлинное значение только в соотношении, в связях с другими и где значимо само «напряжение» между отдельными сторонами, отдельными гранями этой этической

системы. А отсюда следует, что гельфрейховский Илья Муромец заблуждается, «атрибутируя» Христу «голос», который он слушает в своей душе.

Отметить этот факт оказывается немаловажным, так как уверенность Ильи в том, что он совершает свои ратные подвиги «во имя» Христа и что ведет его в битвы «голос», который дал ему в душу Христос, — определенно отзывается в народном восприятии Ильи Муромца как «святого» — не героя, но именно «святого», — с чем соглашается, считая это справедливым, и художник Гельфрейх. И вот здесь-то капитальный пункт расхождений Гаршина и его героя. И тот и другой равно констатируют принципиальное расхождение между евангельским и народным христианством; но Гельфрейх при этом всецело на стороне народного христианства, с позиций которого евангельская этика представляется противоречивой и, в конечном счете, ущербной; Гаршин, напротив, восстанавливая в финале рассказа, как мы уже показали, целостность евангельской этической системы, с этих позиций вскрывает определенную моральную ущербность народного христианства. Заметим, что для Гаршина — автора «Четырех дней», видимо, значимо, что гельфрейховский Илья воспринимает врагов не как людей, а как «разных Тугаринов Змеевичей и Идолищ Поганных». Рискнем утверждать, что во всей русской классической литературе рассказ В. М. Гаршина «Надежда Николаевна» — один из самых мощных ударов по идее «народа-Богоносца», причем сделанный не с атеистических, а с христианских позиций.

После изложения Гельфрейхом замысла своей картины Лопатин с сомнением замечает: «...это лучше рассказалось, чем напишется красками на полотне. <...> Не выразят этого краски.»

«— Как не выразят? Вздор! Если не выразят всего, так что ж за беда? Вопрос поставят... Постой, постой! — горячился Семен <...> — Ты скажешь, что вопрос уже поставлен? Верно! Но этого мало. Нужно задавать его каждый день, каждый час, каждое мгновение. Нужно, чтобы он не давал людям покоя...»

По существу, вопрос, который ставят и за решение которого борются и гаршинские герои, и сам автор, — это вопрос об абсолютном или относительном характере евангельских заповедей в системе христианской этики. Главный «нерв» вопроса — в определении условий, при которых нарушение заповеди не только не оказывается разрывом с Христом, но, напротив, собственно и является истинным подвигом христианской любви. А отправная точка всех построений — так остро воспринятая героями рассказа «разнонаправленность» «запретительных» евангельских заповедей, с одной стороны, и «наибольшей» заповеди любви к ближнему — с другой. При та-

ком понимании нужно согласиться с Гельфрейхом, что, действительно, ко времени создания «Надежды Николаевны» вопрос этот уже был поставлен в русской общественной (и художественной, и религиозно-философской) мысли. И, пожалуй, наиболее глубоко и разносторонне — в творчестве Ф. М. Достоевского, прежде всего в его больших философских романах 1860—1870-х гг. от «Преступления и наказания» до «Братьев Карамазовых», а также в публицистических статьях «Дневника писателя» 1876—1877 гг. Причем острота и сложность вопроса выразились и в том, что в разных своих сочинениях Достоевский зачастую подходит к его разрешению с существенно различных позиций, вступая при этом как религиозный мыслитель и моралист с самим собой в «бездонные противоречия» (Д. С. Мережковский).

В каком отношении находится гаршинский рассказ к духовному наследию Достоевского? Сам писатель, приступая к работе над первым произведением своеобразной диалогии: «Происшествие» — «Надежда Николаевна», с некоторым даже удивлением признавался: «Оказывается, я склонен и способен разрабатывать его (Достоевского) путь»⁵⁷. Это почувствовала и современная Гаршину критика, которая отмечала, что рассказ «Надежда Николаевна» написан «под небосводом Достоевского и в его атмосфере»⁵⁸. Однако в большинстве критических отзывов связь Гаршина и Достоевского понималась слишком плоско и прямолинейно: в поздних произведениях писателя, в том числе и в «Надежде Николаевне», видели лишь «перефразировку» «последних ненапечатанных сочинений графа Л. Толстого и сочинений, — „Братьев Карамазовых“ в особенности, — Достоевского»⁵⁹. При ближайшем рассмотрении, однако, обнаруживается, что, в целом действительно являясь в «Надежде Николаевне» продолжателем традиций Достоевского, Гаршин в то же время вступает в самую решительную полемику с рядом его идей, выраженных преимущественно на страницах «Дневника писателя» и связанных с позицией, которую автор «Дневника» занял по так называемому «восточному вопросу», причем полемика эта, как мы постараемся показать, ведется Гаршиным вполне сознательно и целенаправленно. Забегая несколько вперед, можно сказать, что в «Надежде Николаевне» автор борется с Достоевским за Достоевского и с помощью Достоевского. И это не должно представляться парадоксом: спустя 20 лет сходным образом высказывался Д. С. Мережковский: «Только Достоевским можно обличить Достоевского; только Достоевским можно оправдать Достоевского»⁶⁰.

О «бездонных противоречиях» Достоевского в литературе о писателе, причем иногда с прямо противоположных позиций, писалось уже неоднократно. Одно из серьезнейших, прямо относящихся

к нашей теме, так определил А. Н. Толстой: «У него (Достоевского — О. Н., Б. Т.) какое-то странное смешение высокого христианского учения с проповедью войны...»⁶¹. Об оправдании и освящении кровопролития в публицистике Достоевского, явно вступившем в вопиющее противоречие с пафосом его художественного творчества, писал Д. С. Мережковский: „Спасет ли пролитая кровь?“ — ставит он (Достоевский в «Дневнике писателя» 1877 г. — О. Н., Б. Т.) тот же вопрос, как и в «Преступлении и наказании», и в области общественной дает тот же страшный ответ, как нигилист Раскольников в области личной: „разрешает себе кровь по совести“⁶². По-своему, глубже, поднимаясь над уровнем простой констатации, но со стороны этого же глубочайшего противоречия подходит к наследию Достоевского и Гаршин в рассказе «Надежда Николаевна».

Конечно же, не «как нигилист Раскольников» (хотя, действительно, обнаруживаются и «общие точки») и уж тем более не «себе», но Достоевский в статьях «Дневника писателя» на самом деле «разрешает <...> кровь по совести», — разрешает почти так же, как Гельфрейховский Илья Муромец в рассказе Гаршина, — когда дело идет о защите и спасении «угнетенных и несчастных» от «поганных» («братьев славян» от турок мусульман). Правда, взгляды художника Гельфрейха, которые тот развивает в рассказе при изложении друзьям своего замысла, естественно, не повторяют буквально религиозно-этические идеи «Дневника писателя»: гаршинский герой по-иному расставляет акценты, в чем-то более последователен, более определенен, даже — более откровенен (об этом речь ниже), но в целом, как художник, Гаршин, совершенно в духе автора «Преступления и наказания», «Бесов», «Братьев Карамазовых», создает в «Надежде Николаевне», в монологе Гельфрейха, законченный «образ идеи» (М. М. Бахтин), по отношению к которому идеи Достоевского-публициста, высказанные им в связи с «восточным вопросом», должны рассматриваться как реальный жизненный прототип. Гаршин обнажает то, что имплицитно присутствовало в позиции автора «Дневника писателя»; договаривает до конца то, чего Достоевский касался только мельком или о чем — сознательно или бессознательно — склонен был умалчивать; раскрывает в своем произведении возможности, кроющиеся в идеях Достоевского-публициста. Другими словами, Гаршин в «Надежде Николаевне» выступает как талантливый «художник идеи» (в бахтинском понимании)⁶³.

В черновых набросках времени работы над «Идиотом» Достоевский однажды записал: «Сострадание — все христианство» (9, 270), — в том, очевидно, смысле, что все христианство *сводится* к состраданию⁶⁴. В другом наброске, уже последних лет жизни, он

высказался иначе: «Совесть без Бога есть ужас, она может заблудиться до самого безнравственного» (27, 56). Представляется, что в двух этих суждениях, которые соотносятся по противоположности как своеобразные «полюса», выразилось важнейшее противоречие религиозно-этического мировоззрения Достоевского. Замечательно, что во втором из суждений («Совесть без Бога есть ужас») как бы допускается возможность противоречия между совестью (состраданием) и Богом, их конфликт. Именно с такой ситуацией встречаемся мы в замысле гаршинского Гельфрейха, в обращении к Христу Ильи Муромца: «Нет, Господи, не могу я послушаться Тебя!», — когда богатырь сталкивается с тем, что Христова заповедь «Не убий!» *ограничивает* проявление его любви к ближнему, его сострадание.

Движимый состраданием и любовью, гельфрейховский Илья сознательно и открыто вступает в столкновение с Христом, отвергает непреложность, абсолютный характер евангельской заповеди «Не убий!». И именно в этой сознательности и открытости одно из важнейших отличий позиции Ильи Муромца в рассказе Гаршина «Надежда Николаевна» от авторской позиции Достоевского в его публикациях по «восточному вопросу» в «Дневнике писателя».

Среди всех публицистических выступлений писателя 1876—1877 гг. своеобразие его позиции лучше всего позволяет уяснить полемика Достоевского с толстовским Левиным при разборе писателем восьмой части «Анны Карениной» («Дневник писателя». 1877. Июль-август. Глава третья). В одном из эпизодов романа Толстого между героями возникает спор, как раз по вопросу «славянского движения». Левин выступает оппонентом сторонников движения, и в своем разборе Достоевский буквально набрасывается на него за это.

Кстати, на материале этой главы, в которой писатель, может быть, наиболее определенно во всем «Дневнике», наиболее категорично пишет о необходимости «убить турку» («Ну и убей!» — 25, 220), очень наглядно можно показать и различие позиций Достоевского и героя его романа «Преступление и наказание», что позволит избежать буквального понимания слов Д. С. Мережковского о том, что автор «Дневника» «разрешает <...> кровь по совести» «как нигилист Раскольников». Утверждая свое право на кровь, Раскольников, как он сам выражается, «принцип убил» (6, 211): доказал себе (и в этом главный итог всех его теоретических построений), что моральные нормы (в том числе и абсолютный запрет на убийство, евангельское «Не убий!») — это фикция, «предрассудки, одни только страхи напущенные; и нет никаких преград» (6, 25). Достоевский же в «Дневнике писателя» нигде не покушается на

евангельскую заповедь, не пишет об ее условности или относительности. Он о ней (и в этом главный пункт его отличия также и от гельфрейховского Ильи Муромца) просто как бы забывает; забывает настолько, что ему словно даже в голову не приходит возможность религиозного, христианского объяснения отрицательного отношения толстовского Левина к войне, хотя тот, казалось бы, прямо говорит об этом: «ни один человек, *не говорю уже христианин*, не может лично взять на свою ответственность начало войны...» (25, 208, курсив наш — О. Н., Б. Т.)⁶⁵. Достоевскому это представляется лишь какой-то патологической «сантиментальностью» (25, 223), для него здесь как будто нет никакой религиозно-этической проблемы: «И вот, *как чувствительный-то человек*, он (Левин. — О. Н., Б. Т.) и боится убить... турку» (25, 220, курсив наш — О. Н., Б. Т.).

«И что за бесчувственность рядом с сантиментальностью!» (25, 223) — восклицает Достоевский в ответ на возражения: «Нет, как можно убить! Нет, нельзя убить турку» (25, 220). Писатель апеллирует именно к чувству, чувству сострадания, которое у него оказывается «всеразрешающим»: «Убивают турок в войне, в честном бою, не мстя им, а единственно *потому*, что иначе никак нельзя вырвать у них из рук их бесчестное оружие. <...> А если не вырвать у них оружие и — чтобы не убивать их, уйти, то они ведь тотчас же опять станут вырезывать груди у женщин и прокалывать младенцам глаза. Как же быть? дать лучше прокалывать глаза, чтоб только не убить как-нибудь турку? Но ведь это извращение понятий, это тупейшее и грубейшее сантиментальничанье, это исступленная прямолинейность, это самое полное извращение природы» (25, 222). Мысль Достоевского опирается буквально на те же аргументы и приводит к тому же выводу, что и мысль гельфрейховского Ильи Муромца: «Хорошо, если ударять меня, а если женщину обидят, или ребенка тронут, или наедет поганый да начнет грабить и убивать Твоих, Господи, слуг? Не трогать? Оставить, чтобы грабил и убивал? Нет, Господи <...>!» Но единство «пафоса» не исключает различия позиций, которое здесь состоит в том, что решение богатыря Ильи открыто и прямо утверждается в противоречии с евангельской моралью («Нет, Господи, не могу я послушаться Тебя!»), а Достоевский последовательно уходит от столкновения с Евангелием, обрушиваясь всей тяжестью своей аргументации на... героя «Анны Карениной», обвиняя его в «тупейшем и грубейшем сантиментальничанье», хотя, возможно, в отмеченной рядом «исступленной *прямолинейности*» (курсив наш — О. Н., Б. Т.) и содержится глубоко скрытый намек на догматическое понимание заповеди «Не убий!». Если это так, то Достоевский фактически воспроизводит ситуацию, в которой неукоснительное соблюдение «запретительной» евангель-

ской заповеди оборачивается «самым полным извращением природы» человека. Но открыто этого противоречия на страницах «Дневника писателя» он не касается (в отличие от своих художественных произведений).

Более того, в публицистике 1876—1877 гг. (и периода «славянского движения», и времени русско-турецкой войны) Достоевский вообще предпочитает обходить вопрос о том, что на войне надо убивать. Полемические страницы, направленные против позиции толстовского Левина, в этом отношении составляют скорее исключение. Но и они не нарушают общей тенденции «Дневника писателя», ибо и здесь главный акцент так же как и во всей серии статей по «восточному вопросу», поставлен на другом — на «подвиге самопожертвования кровью своею» (25, 98) ради угнетенных и страдающих «братьев славян». «К тому же,— пишет Достоевский, возражая Левину,— принужденный убивать турку солдат сам несет жизнь свою в жертву да еще терпит мучения и истязания» (25, 223). Складывается впечатление, что по логике Достоевского-публициста, «в честном бою», где убийство врага неотделимо от самопожертвования (или, точнее, сопряжено с ним, так как в каждом конкретном случае совершается одно из двух, но что именно, невозможно установить наперед), — «в честном бою» *грех* убийства как бы «уравновешивается» (и тем искупается?) *подвигом* самопожертвования. Можно развить этот тезис, указав, что *подвиг самопожертвования* не сводится лишь к риску потерять свою жизнь, но предполагает высокую и святую цель. Можно предпринять попытку установить характер соотношения этой цели и средств ее достижения и т. п. Но важно подчеркнуть, что сам Достоевский этих положений не формулирует и в рассмотрение этих вопросов не входит. Самих этих проблем, повторим, для него здесь как бы не существует. В «Дневнике писателя», в статьях о «восточном вопросе», Достоевский словно намеренно резко сужает свой религиозно-философский кругозор. А это в свою очередь приводит к глубокому разрыву между его публицистикой и художественным творчеством.

Приведем один пример. Достоевский, в отличие от толстовского Левина, восторженно приветствует в «Дневнике» русских добровольцев, принявших решение отправиться в Сербию. Рассуждая в соответствии с приведенной выше логикой, в самом их решении, когда, по выражению Левина, «частный человек» «лично берет на свою ответственность начало войны», *подвиг* и *грех* как бы сосуществуют в едином акте личной воли. Но Достоевский вновь и вновь пишет об одном подвиге, не упоминая и намеком о грехе. Не так в романах. Сонечка Мармеладова, «вечная Сонечка, пока мир стоит»,

также совершая великий подвиг любви, принося себя в жертву ближним, мучается от сознания своей греховности, так как сама жертва любви для нее оказывается невозможной без нарушения евангельской заповеди. И Христос в «судный день» (в финале исповеди Мармеладова), обращаясь к Соне, говорит: «Прощаются <...> грехи твои мнози (курсив наш — О. Н., Б. Т.), за то, что возлюбила много» (6, 21). Но ведь Соня потому и совершила грех, нарушила евангельскую заповедь, что «возлюбила много»; грех явился формой и одновременно высшим проявлением ее любви к ближним. И тем не менее грех здесь не перестает быть грехом, не отменяется, а «прощается». Эта моральная диалектика так выражена в Евангелии в словах Христа: «Иже погубит душу свою мене ради, обрящет ю» (10, 39). При этом для прощения оказываются равно необходимыми и любовь к ближнему, и сознание своей греховности, которое выражается в страдании, подтверждающем непреложность для грешника и в самом грехе евангельских заповедей. А взгляни Сонечка на себя как на героиню, проникнись сознанием совершенного подвига, поверь Лебезятникову, что она «имела право» (6, 283), и откажись от сознания греха и страдания, — тут же и замутится ее светлый образ. Вот истинно христианское решение, которое Достоевский дает в своем художественном творчестве. (И именно эти традиции, как нетрудно заметить, развивает Гаршин, давая авторское решение проблемы в финале рассказа «Надежда Николаевна»). Но как раз сознания греха, сознания нарушенной заповеди Христовой и страдания от этого сознания при всей бесспорности жертвы, вызванной состраданием и любовью, — вот чего решительно нет в статьях Достоевского по «восточному вопросу»; и в этом глубочайшее отличие этики «Дневника» от тех решений моральных вопросов, которые даны в художественном творчестве писателя. Чем все это можно объяснить?

В поисках ответа укажем первоначально на два обстоятельства, без учета которых полноценное решение представляется невозможным. Во-первых, это крайняя потрясенность Достоевского известиями о болгарских событиях. Без сомнения, имея в виду самого себя, он пишет в «Дневнике», что знает «одного господина, который о своих чувствах говорить не любит, но который, услышав, как одному двухлетнему мальчику, в глазах его сестры, прокололи иголкой глаза и потом посадили на кол, так что ребенок все-таки не скоро умер и еще долго кричал, — услышав про это, этот господин чуть не сделался болен, всю ночь не спал и два дня после того находился в тяжелом и разбитом состоянии духа, мешавшем его занятиям» (25, 219). Во-вторых, это особая, отличающая «Дневник писателя» от собственно художественного творчества Достоевского его жанро-

вая природа, которая включает в себя сильное публицистическое начало, предполагающее непосредственное воздействие на текущую действительность. Во взаимодействии оба эти обстоятельства и обусловили своеобразный характер статей писателя по «восточному вопросу». Самой жестокой реальностью художник трагического мировосприятия, создатель жанра романа-трагедии поставлен в положение героев своих собственных произведений, когда необходимо «не тосковать, не страдать пассивно, одними рассуждениями о том, что *вопросы неразрешимы*, а непременно что-нибудь сделать, и сейчас же, и поскорее» (6, 39, курсив наш — О. Н., Б. Т.). Подобно своим героям, Достоевский в *практическом* плане берется решать «неразрешимые вопросы». Видение трагических противоречий духовного бытия не облегчает, а напротив, осложняет его задачу. Обращаясь к публицистике, автор «Преступления и наказания», «Идиота», «Бесов» идет на риск быть односторонним, покупая, однако, этой дорогой ценой так необходимую ему сейчас действенность.

Характерна реакция Достоевского на реплику толстовского Левина, которая прямо выводит все к тому же «большому» для автора «Дневника писателя» вопросу.

«— ... теперь слышен голос русского народа, — говорит Кознышев, — который готов встать как один человек и готов жертвовать собой для угнетенных братьев; это великий шаг и задаток силы.

— Но ведь не жертвовать только, а убивать турок, — робко сказал Левин. — Народ жертвует и готов жертвовать для своей души, а не для убийства...» (25, 221). Достоевский буквально взрывается: «То есть, другими словами: „Возьми, девочка, деньги, жертву для души нашей, а уж братишке пусть выколуют глазки. Нельзя же турку убивать...“» (там же). Чувство писателя более чем понятно; но ведь он сам позднее напишет: «Совесть без Бога есть ужас» (27, 56). В логике «Дневника писателя» «нельзя не убить» означает «можно убить», — без каких-либо сомнений или вопросов. Неизмеримо сложнее обстоит дело в романе-трагедии Достоевского. Однако это далеко не всегда находит должное понимание в исследовательской литературе.

В статье, посвященной «нравственным основам публицистики» писателя, И. А. Волгин пишет: «Достоевский с гениальной прозорливостью уловил в рассуждениях Левина зачатки того мировоззрения, которое получило в произведениях Толстого окончательное оформление лишь через несколько лет и стяжало ему славу „апостола непротивления“ <...> писатель (Достоевский. — О. Н., Б. Т.), которого его многочисленные интерпретаторы — и в России и за рубежом — почитали как величайшего поборника христианского смирения, отвечая на вопрос, поставленный разыгравшейся перед ним

кровавой исторической драмой, со всей ответственностью приходит к *тому же выводу*, который через несколько лет сделает его любимый герой Алеша, вымолвивший свое знаменитое „расстрелять“ (курсив наш — О. Н., Б. Т.)⁶⁶. Иначе говоря, исследователь отождествляет позиции автора «Дневника писателя» и его «любимого героя» Алеши Карамазова. Обратимся к тексту самого романа.

«Расстрелять!» — действительно говорит Алеша «с бледною, перекосившеюся какою-то улыбкой подняв взор на брата.

— Браво! — завопил Иван в каком-то восторге, — уж коли ты сказал, значит... Ай да схимник! Так вот какой у тебя бесенок в сердечке сидит...». Однако Алеша тут же берет свои слова назад: «Я сказал нелепость, но...». Иван перебивает его: «То-то и есть, что но...» (14, 221).

«То-то и есть, что но...»: в этой ситуации ответить на вопрос о замученном генералом ребенке вопросом же («Кто меня тут судьбою поставил: кому жить, кому не жить?» — 6, 313) — и устранившись от морального самоопределения — это действительно «полное извращение природы» и невозможно для «положительно прекрасного» героя, каким является Алеша Карамазов. В «Дневнике писателя» справедливо сказано, что те, которые «зажали уши себе и закрыли глаза на зверства и муки, которым подвергаются» беззащитные люди, — те «изменили Христу» (25, 124), так как это вступает в вопиющее противоречие с христовой заповедью любви. И Алеша естественно отдается непосредственному своему чувству. Но остановиться на этой своей первой, непосредственной реакции для Алеши, глубокого христианина, также невозможно: эта остановка в равной степени будет «изменой Христу». Недаром даже Иван, в восторге своем, замечает: «Так вот какой у тебя *бесенок* в сердечке сидит, Алешка Карамазов!» (курсив наш — О. Н., Б. Т.). И Алеша, повторим, берет свои слова назад.

И. Л. Волгин бесспорно прав, отмечая единство реакции при решении Достоевским в «Дневнике писателя» и его любимым героем в «Братьях Карамазовых» одной и той же в принципе моральной коллизии — «Расстрелять!» И. Л. Волгин неправ, совершенно не принимая во внимание «обратное движение» христианского чувства Алеши. Ничего подобного Алешиному: «Я сказал нелепость, но...» — автор «Дневника писателя» не говорит и в рамках жанра в принципе сказать не может. Но как знать, не имела ли для самого Достоевского реплика его любимого героя в «Братьях Карамазовых» личного скрытого покаянного смысла?

Сложность, противоречивость реакции Алеши Карамазова, спровоцированного братом, глубоко не случайна: она выражает, что вопрос Ивана относится к разряду тех самых «проклятых», «неразре-

шимых» для христианского морального сознания вопросов, о которых Сонечка Мармеладова говорит Раскольникову: «И к чему вы спрашиваете, чего нельзя спрашивать?» — в ответ на его вопрос: «тому или тем жить на свете, то есть Лужину ли жить и делать мерзости или умирать Катерине Ивановне? <...> кому из них умереть?» (6, 313). И ситуации, заданные вопросами Раскольникова и Ивана Карамазова, и ситуация, в которую ставит толстовского Левина на страницах «Дневника писателя» сам Достоевский, — все это варианты своеобразной христианской моральной «апории», в которой выражаются трагедийные основы христианской этической концепции; такой «апории», сущность которой можно лучше всего сформулировать, перефразировав слова героя романа «Бесы» Кириллова (в «Бесах» речь идет о совершенном насилии над ребенком): «И кто размозжит голову за ребенка, и то *плохо*; и кто не размозжит, и то *плохо*» (ср. 10, 189).

Повторим, для христианского морального сознания это «неразрешимые» вопросы; если же они все-таки формулируются, то оптимальным ответом (в плане религиозно-философской рефлексии) является тот, который дает в «Анне Карениной» Левин, отвечая на прямой вопрос Кознышева: убьет или нет он насильника, если окажется свидетелем нападения на беззащитную женщину? «Если бы я увидал это, — отвечает Левин, — я бы отдался своему чувству непосредственному; но *вперед сказать я не могу*» (25, 219). Действительно, это нельзя, без неизбежного серьезного морального ущерба, «вперед сказать»: такие «проклятые» вопросы решаются не умозрительно, а только — через действие и страдание. Характерно, однако, что Достоевский в «Дневнике писателя» не только не принимает, но и как будто не понимает смысла ответа Левина: «Значит, *не знает* (курсив наш — О. Н., Б. Т.), что бы он сделал! <...> Нет, уж пусть он (турок — О. Н., Б. Т.) лучше выколет глазки ребенку и замучает его, а я уйду к Кити» (25, 220). И это непонимание очень понятно. Достоевский опять уходит от переключения вопроса в религиозно-философскую плоскость, от обнаружения его неразрешимости. А с другой стороны, поверх конкретного понимания реплики толстовского героя, автор «Дневника писателя» не принимает левинскую рефлексию в данной ситуации в принципе. Потому что для Достоевского, как и для героев его романов, тут недостаточно только «страдать пассивно, одними рассуждениями о том, что вопросы неразрешимы», — повторим это еще раз. А в Левине он не находит даже этого страдания. Верное сознание неразрешимости без морального ущерба таких вопросов в плоскости религиозно-философского умозрения оказывается для героя Толстого достаточным основанием для отстранения от себя самой необходимости их раз-

решения. «Строгое исполнение <...> закона добра»⁶⁷ фактически ограничивается Левиным «неделанием зла»: это придает его позиции (хотя бы на время) устойчивость, уравновешенность, действительно дает ему «спокойствие души»⁶⁸, но и колоссально сужает его христианство. Отвечая на вопрос, заданный Левиным самому себе по поводу только что обретенного им нового мировосприятия: «Неужели это вера?», Достоевский записывает в подготовительных материалах к «Дневнику писателя»: «Не думаю, чтоб вера, но, однако же, нечто взамен ее *очень успокоительное*» (25, 254; курсив наш — О. Н., Б. Т.). «Спокойствие души» — вот чего не дано, в отличие от Левина, героям Достоевского и самому писателю при столкновении с «неразрешимыми вопросами», — и, в конечном счете, именно в этом глубинные причины неприятия позиции толстовского героя автором «Дневника писателя».

Для истинного христианина есть такие ситуации, когда *нельзя не убить*, но нет таких ситуаций, когда *можно убить*, — вот единственное решение, в котором сохраняется верность евангельской этике во всей ее полноте. Так сформулированное, это решение обнаруживает, в чем состоит односторонность как позиции героя «Анны Карениной», так и автора «Дневника писателя»: Левин абсолютизирует одну его (решения) сторону: нельзя убить, Достоевский — другую: нельзя не убить. Но в художественном творчестве автора «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых» дело обстоит существенно иначе. Двойственность реакции Алеши Карамазова, о которой говорилось выше, как раз и объясняется с позиции этого христианского решения. По отношению к другой евангельской заповеди сходное решение принимает Сонечка Мармеладова, которая не может не «переступить» (так как иначе ей не спасти семью от голодной смерти), но не может и простить себя за это. Вот решение «неразрешимых вопросов», которое дает Достоевский-художник, поднимаясь над той односторонней позицией, которую в качестве публициста он занимал на страницах «Дневника писателя».

В общей картине религиозно-этического мировоззрения писателя позиция Достоевского-публициста тяготеет к тому «полюсу», который задан формулой: «Сострадание — все христианство», но в ней же (позиции автора «Дневника писателя») со всей наглядностью и обнаруживается, что оборотной стороной ничем не ограниченного сострадания оказывается «разрешение крови по совести». Сужая в «Дневнике» свой религиозно-философский кругозор, Достоевский уходит от осознания того, что так понятому христианству «тесно» в евангельских рамках, что возведенное в абсолют сострадание неминуемо должно столкнуться с «запретительными» евангель-

скими заповедями. Об этом сам же он позднее скажет: «Совесть без Бога есть ужас, она может заблудиться до самого безнравственного» (27, 56). Но именно это столкновение, как бы продолжив «пунктиром» позицию Достоевского-публициста и вполне в духе Достоевского-художника, творчески воссоздает Гаршин в рассказе «Надежда Николаевна», разворачивая сюжет гельфрейховской картины об Илье Муромце и Евангелии, где движимый состраданием и любовью к людям герой предстает в кульминационный момент осознания им своего конфликта с евангельской этикой и принятия решения поступить вопреки прямому слову Христа. То, что скрыто и частью как возможность присутствует в позиции автора «Дневника писателя», обнажается и предельно заостряется в фантазии художника Гельфрейха.

Пожалуй, именно в этом пункте и состоит ключевой момент творческой полемики Гаршина с идеями Достоевского-публициста. Но ограничиться только сказанным, при всей его важности, недостаточно. Выше уже говорилось о неслучайности того обстоятельства, что в «Надежде Николаевне» специфическая этическая идея нашла воплощение в образе героя богатырского эпоса Ильи Муромца, воспринимаемого народным сознанием как «святой». Именно это художественное решение позволило писателю поставить в рассказе не только проблему противоречий и целостности христианской этической системы, но и вопрос о соотношении евангельского и народного христианства. При всей ее остроте и важности эта сторона проблематики «Надежды Николаевны» может показаться дополнительной и факультативной в замысле гаршинского произведения; но, рассмотренная в плоскости полемики Гаршина с позицией Достоевского в его статьях по «восточному вопросу», она приобретает новую значимость.

В статьях по «восточному вопросу» Достоевский не только «разрешает кровь по совести», но идет дальше, утверждая «святость» кровопролития: «... что святее и чище подвига такой войны, которую предпринимает теперь Россия?» (25, 99) и т. п. Нельзя не заметить, что в утверждении «святости» войны также предельно близки позиции Достоевского-публициста и гаршинского художника Гельфрейха, настаивающего на «святости» Ильи Муромца, который «всю жизнь убивал». И так же как сам гельфрейховский богатырь, считающий свои ратные подвиги служением во имя Христова, автор «Дневника писателя» провозглашает, что «обнажить, если надо, меч» — значит «послужить Христу и православию» (25, 50, 65). В «Надежде Николаевне» идеологическую санкцию для утверждения «святости» русского богатыря, подвиги которого сопряжены с нарушением евангельской заповеди «Не убий», худож-

ник Гельфрейх находит в обращении к народному мировоззрению. Но — и в этом состоит «гвоздь» вопроса — тот же «ход» к народному мировоззрению и с целью обоснования тех же идей делает и автор «Дневника писателя», Достоевский. Рискнем высказать предположение, что творческая полемика Гаршина с Достоевским-публицистом именно потому и «сфокусирована» в рассказе в образе Ильи Муромца, что, воплощая в замысле художника Гельфрейха специфическую систему этических представлений, писатель ставил задачу не только создать «образ идеи» (М. М. Бахтин), по отношению к которому религиозно-нравственная концепция «Дневника писателя» является реальным жизненным «прототипом», но и выявить духовные, народно-христианские истоки этой концепции.

Нельзя не поразиться творческой интуиции Гаршина, точности его художественного решения. Дело не только в том, что в печатном тексте «Дневника писателя» сам Достоевский, по крайней мере дважды, и именно с целью концентрированно выразить сущность народного духа и народные идеалы, патетически обращается к фигуре «христианского богатыря Ильи Муромца, подвижника за правду, освободителя бедных и слабых» (25, 69), «чтимого им (народом — *О. Н., Б. Т.*) за-святого» (23, 150). Еще важнее указать на существование у писателя нереализованного замысла посвятить целую главу в «Дневнике писателя» разбору народной былины «Илья Муромец и Идолище в Царь-граде», причем в прямой связи с проблематикой статей по «восточному вопросу». И здесь уже можно удивляться точности художественного решения Достоевского. Именно эта былина с ее постановкой вопроса о сущности христианского подвижничества, с ее контрастным противопоставлением подвига благочестия калики Иванища, совершающего паломничество в «святую землю», поклоняющегося гробу Господню и т. п., и истинно христианского подвига Ильи, освобождающего «святий город» от захватившего его «Идолища поганого», приобретает совершенно исключительное значение как своего рода «сердцевина», «ядро» того своеобразного «жития» святого подвижника, которое мы обнаруживаем в составе былинного цикла об Илье Муромце, и одновременно — как квинтэссенция этики народного христианства. Этим и объясняется обращение Достоевского к былине «Илья Муромец и Идолище в Царь-граде», которая привлекла его не только почти идеальным совпадением своей сюжетной ситуации с современной политической действительностью, но — главное — совпадением своей религиозно-этической концепции с общим пафосом статей писателя по «восточному вопросу».

- ¹ Кардини Ф. Истоки средневекового рыцарства. М., 1987. С. 222.
- ² Там же.
- ³ Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 79.
- ⁴ Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1981. С. 95.
- ⁵ Там же. С. 134.
- ⁶ В принципе любой фольклорный текст, записанный на стадии разрушения традиции, приоткрывает завесу над тайной народного менталитета, обнажая глубинные механизмы народного мышления. С этой точки зрения зачастую отвергаемые эпосоведами ущербные, разрушенные, вторичные по происхождению тексты представляют особый интерес: здесь явлены не законы эпически целостного мира, но яркая картина проблем и противоречий эпического сознания.
- ⁷ См.: Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. С. 79.
- ⁸ Путилов Б. Н. Русский и южно-славянский героический эпос. М., 1972. С. 258.
- ⁹ Бернштам Т. А. Русская народная культура и народная религия // Сов. этнография. 1989. № 1. С. 96.
- ¹⁰ Гацук В. М. Поэтика эпического историзма во времени // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР: Поэтика и стилистика. М., 1980. С. 24.
- ¹¹ Неклюдов С. Ю. Время и пространство в былинах // Славянский фольклор. М., 1972. С. 37.
- ¹² Федотов Г. Стихи духовные: Русская народная вера по духовным стихам. М., 1991. С. 96.
- ¹³ Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом. 4-е изд. М.; Л., 1951. Т. 3. С. 259. Далее ссылки на это издание делаются в тексте настоящей статьи с обозначением «Гильфердинг» и указанием арабскими цифрами тома и страницы. Эта и последующие цитаты из былинных текстов взяты из сборников былин XIX в., которые могли быть известны русским писателям второй половины XIX в. — Ф. М. Достоевскому, В. М. Гаршину, Л. Толстому.
- ¹⁴ В былине о путешествии Василия Буслаева Т. А. Новичкова обнаруживает противопоставление Иерусалима Новгороду, имеющее архаическую подоснову: Иерусалим отождествляется здесь с «тем светом», миром смерти (Новичкова Т. А. Путешествие Василия Буслаева в Иерусалим: (Историко-культурные реминисценции в былине) // Русский фольклор. Л., 1989. Т. 25. С. 5—7).
- ¹⁵ Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. 2-е изд. М. 1909. Т. 2. С. 527. Далее ссылки на это издание даются в тексте настоящей статьи с обозначением «Рыбников» и указанием арабскими цифрами тома и страницы.
- ¹⁶ Песни, собранные П. В. Киреевским. М., 1860. Ч. 1 вып. 1. С. 34—35. Далее ссылки на это издание (М., 1860—1861 Ч. 1, вып. 1—3) даются в тексте настоящей статьи с обозначением «Киреевский» и указанием арабскими цифрами выпуска и страницы.
- ¹⁷ Казалось бы незначительная переакцентировка, сделанная советской наукой: богатыри выполняют только патриотическую (но не конфессиональную) функцию, — по сути дела, кардинально меняет этическую проблематику русского эпоса.
- ¹⁸ Путилов Б. Н. Героический эпос и действительность. Л., 1988. С. 111.

- 19 Цит. по кн.: Лосский Н. О. Условия абсолютного добра. М., 1991. С. 287.
- 20 Селиванов Ф. М. Изображение человека в былинах // Фольклор: Поэтическая система. М., 1977. С. 207.
- 21 Путилов Б. Н. Героический эпос и действительность. С. 81.
- 22 Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. С. 108.
- 23 Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1977. С. 104. Далее ссылки на это издание даются в тексте настоящей статьи с обозначением «Кирша Данилов» и указанием арабскими цифрами тома и страницы.
- 24 Малышев В. И. Повесть о Сухане: Из истории русской повести XVII века. М., Л., 1956. С. 136—137.
- 25 См. работу: Новичкова Т. А. Буслав и новгородцы: историко-культурные реминисценции в былине // Рус. лит. 1987. № 1. С. 157—168.
- 26 Но если в сказке Никола помогает герою достичь цели (т. е. добыть невесту), то в былине святой «спасает» Садко от невесты из «другого» мира.
- 27 Интересно, что былинной традиции известна своего рода «полемика» двух типов осмысления чудесного. В былине «Василий Игнатьевич и Батыга» идея предопределения, выраженной образом плачущей Богородицы (или городской стены), противостоит эпический закон неизбежности появления богатыря. Логика пророчества и предсказаний отступает перед логикой богатырства.
- 28 Подробный обзор сведений о мощах Ильи Муромца дан в работах: Халанский М. Великорусские былины Киевского цикла. Варшава, 1885. С. 100—103; Калужин В. Герои русского эпоса: Очерки о русском фольклоре. М., 1983. С. 33—39.
- 29 Настольная книга священнослужителя. М., 1978. Т. 2. С. 402.
- 30 См.: Миллер О. Ф. Илья Муромец и богатырство киевское. СПб., 1869. С. 279. О. Ф. Миллер, базируясь на позициях «мифологической школы», тем не менее обращает внимание на нравственные черты Ильи Муромца, «так глубоко вросшие в самую сущность былин, что их уже трудно из них и выделить». Это отсутствие сребролюбия, твердое убеждение не обнажать оружия без серьезных на то причин, молодецкое искание прямого пути и т. д.
- 31 Селиванов Ф. М. Изображение человека в былинах С. 209.
- 32 В данном случае на былинку оказал влияние популярнейший в русском христианском фольклоре цикл легенд о Христе-страннике.
- 33 Путилов Б. Н. Русский и южнославянский героический эпос. С. 93—94.
- 34 Соколов-Михитов И. С. Из карачаровских записей // Новый мир. 1991. № 12. С. 177.
- 35 Путилов Б. Н. Героический эпос и действительность. С. 53.
- 36 Курбатов Г. А., Фролов Э. Д., Троянов И. Я. Христианство. Античность. Византия. Древняя Русь. Л., 1988. С. 297.
- 37 См. об этом: Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин: Очерки. М.; Саратов. 1924. С. 49—95.
- 38 Путилов Б. Н. Героический эпос и действительность. С. 82—83.
- 39 Очевидно, должен быть поставлен вопрос о своеобразном «юродстве» богатырей.
- 40 Ончуков Н. Е. Печорские былины. СПб., 1904 С. 18.
- 41 Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. С. 134.
- 42 См. об этом в работе: Николаев О. Р. Проблемы историзма в творчестве Н. В. Гоголя 1820—1830-х гг. А., 1989. С. 13—16.

- ⁴³ Короленко В. Г. Полн. собр. соч. СПб., 1914. Т. 6. С. 171—172.
- ⁴⁴ Там же.
- ⁴⁵ Калугин В. Герои русского эпоса: Очерки о русском фольклоре. С. 181.
- ⁴⁶ Здесь косвенно обыгрывается известный славянской традиции балладный сюжет: мать «избывает» свое дитя в синем море.
- ⁴⁷ В онежских былинах чаще в этом случае встречается мотив прославления богатырского коня.
- ⁴⁸ Стих В. Варенцова «Сборника русских духовных стихов» (СПб., 1880) цит. по изд.: Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI—XIX веков. М., 1991. С. 104.
- ⁴⁹ В тексте Т. Г. Рябикина Самсон, подобно Святогору, пытается поднять сумочку прохожего, который оказывается Ангелом Господним, посланным «поотведать» Самсоновой силы (Рыбников, 1, 6).
- ⁵⁰ Смирнов Ю. И., Смолицкий В. Г. Былины о Добрыне Никитиче и Алеше Поповиче // Добрыня Никитич и Алеша Попович. М., 1974. С. 348.
- ⁵¹ Гаршин В. М. Соч. Петрозаводск, 1954. В дальнейшем текст рассказа «Надежда Николаевна» цитируется по этому изданию без указания страниц.
- ⁵² Этот необычный мотив: Илья Муромец, заточенный князем Владимиром в «погреб», за чтением Евангелия — находим в былине «Илья Муромец и Калин-царь» (Гильфердинг, 1, 526).
- ⁵³ В «Легенде о двух великих грешниках» убийство кровопийцы и насильника пана Глуховского оказывается не только не новым грехом атамана Кудеяра, но, напротив, искуплением всех прежних самых страшных, кровавых его преступлений. Как установлено исследователями, работая над «Легендой», Некрасов творчески переработал сюжет ряда народных легенд из цикла «Грех и покаяние», известных ему по публикации А. Н. Афанасьева «Народные русские легенды». См.: Гин М. М. От факта к образу и сюжету: О поэзии Н. А. Некрасова. М., 1971. (Гл. 6).
- ⁵⁴ Бялый Г. А. Чехов и русский реализм. Л., 1981. С. 345.
- ⁵⁵ См.: там же С. 344—345.
- ⁵⁶ Вряд ли возможно утвердительно сказать, что с образом Шарлотты Корде у Гаршина связаны какие-то аллюзии, касающиеся современной русской политической действительности, но заслуживает внимания такое совпадение идеи лопатинской картины с мыслью Достоевского, сформулированной в связи с «Делом Веры Засулич», которую судили за покушение на петербургского градоначальника Трепова, в черновой тетради 1880—1881 гг.: «Засулич. „Тяжело поднять руку пролить кровь“, — это колебание было нравственнее, чем само пролитие крови» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 27. С. 57). Дальнейшие ссылки на это издание даются в тексте настоящей статьи с указанием в скобках арабскими цифрами тома и страницы.
- ⁵⁷ Гаршин В. М. Полн. собр. соч. М.; Л., 1934. Т. 3. С. 156.
- ⁵⁸ Рус. мысль 1889. № 6. С. 58.
- ⁵⁹ Неделя. 1886. № 1. С. 27.
- ⁶⁰ Мережковский Д. С. Пророк русской революции // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 годов. М., 1990. С. 87.
- ⁶¹ Русанов Г. А. Поездка в Ясную Поляну // Толстовский ежегодник. М., 1912. С. 60 (запись устного высказывания Толстого).
- ⁶² Мережковский Д. С. Пророк русской революции. С. 96.
- ⁶³ См.: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 97.

⁶⁴ Суждение это ни в коей мере не является у Достоевского случайным. В другой форме писатель не однажды высказывал эту идею. «Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества», — заявляет, например, князь Мышкин (8, 192). «Надо любить ближнего как самого себя. В этом знании, в сущности, и заключается весь закон человеческий как объявлено нам самим Христом», — формулирует Достоевский уже от себя этот тезис на страницах «Дневника писателя» (25, 204) и т. п. Именно за такое понимание христианства критиковал писателя К. Н. Леонтьев (см.: *Леонтьев К. Н. О всемирной любви, по поводу речи Ф. М. Достоевского на Пушкинском празднике // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 годов*. С. 9—31).

⁶⁵ Здесь и далее цитаты из «Анны Карениной», включенные в текст «Дневника писателя», приводятся по полному собранию сочинений Ф. М. Достоевского в 30-и томах.

⁶⁶ *Волгин И. А. Нравственные основы публицистики Достоевского // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз.* 1971. Т. XXX, вып. 4. С. 318.

⁶⁷ *Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 9. М., 1982.* С. 409.

⁶⁸ Там же. С. 397.

Николаев О. Р. Стихотворение А. С. Пушкина «Бесы»: опыт архетипического прочтения // Педагогические мастерские по литературе. СПб., 2000. С. 248–264.

Стихотворение А. С. Пушкина "Бесы". Опыт архетипического прочтения.

В стихотворении присутствуют некоторые образы фольклорного происхождения, хотя на текстовом уровне они явно не складываются в нечто целое, которое позволило бы говорить о фольклоризме текста. "Горизонтальное" прочтение выглядит более предпочтительным, что и доказывает научная традиция. Чаще всего "Бесы" анализируются или в биографическом ключе (господствующий школьный подход), или в контексте пушкинского творчества. Мы предполагаем, что традиционность пушкинского текста более существенна, чем принято считать, но она заложена на глубинном смысловом уровне и проявляется не в цитировании фольклорных сюжетов и формул, а в воспроизведении определенного круга устойчивых представлений, характерного для русского этнического менталитета. Собственно говоря, эти представления в основном уже охарактеризованы нами в статье, посвященной традиционному "миру дороги". В данном случае, нас больше интересует, как они воплощены в конкретном поэтическом тексте и, соответственно, какой путь целесообразнее избрать для их выявления. Предложенная нами методика может быть использована и в других случаях при постановке сходных

исследовательских задач.

ВНЕШНИЙ (ТЕКСТОВОЙ) УРОВЕНЬ ПРИСУТСТВИЯ ТРАДИЦИИ.

В стихотворении есть несколько образов, явно восходящих к фольклорной традиции. Они могут быть легко выявлены любым читателем, в том числе и школьником (1). Это образы-сигналы, представленные на уровне текста.

1. "ЕДУ, ЕДУ В ЧИСТОМ ПОЛЕ".

"Чистое поле" — одна из самых распространенных в традиции пространственных формул, кроме того, приобретая в истории литературы особый символический статус — обозначать русскую фольклорную традицию в целом, указывать на нее, отсылать к ней. Судя по всему, в этой функции использует формулу и Пушкин; прежде всего она является знаком, сигналом обращения к народной традиции и традиционным представлениям о мире.

В другом хрестоматийном "дорожном" стихотворении Пушкина "Зимняя дорога" пространство передвижения лирического героя определено по-другому:

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны

Льет печально свет она (2, с. 159).

Ясно, что здесь мир окрашен элегическими переживаниями.

"Печальные поляны" перекликаются со стихом "По дороге зимней, скучной": в целом создается образ элегического пространства, что подчеркнуто и звукописью: "ПечальНые ПоляНы". На этом фоне выбор формулы "чистое поле" не может быть случайным - ее знаковость подчеркнута и приемом тавтологического повтора, также заимствованным из фольклорной традиции: "еду, еду". Так как образ "чистого поля" здесь сопряжен с мотивом пути, то можно вполне определенно говорить об актуализации одного из традиционных смыслов фольклорной формулы. Естественно, что вряд ли в этом случае значима эпическая (в том числе былинная) семантика формулы. См. косвенное обращение к ней Пушкина в "Сказке о мертвой царевне":

Перед утренней зарею
Братья дружною толпою
Выезжают погулять,
Серых уток пострелять,
Руку правую потешить,
Сорочина в поле спешить,
Иль башку с широких плеч
У татарина отсечь (3, с. 349).

Формула здесь воспроизведена не полностью (нет постоянного

эпитета "чистое"), но ее семантика восстанавливается из специфической атрибутики: читателю понятно, что речь идет об эпическом "чистом поле".

Следует заметить, что любая фольклорная формула многозначна, вариативность ее смысловых полей зависит от контекста употребления. В данном случае, вероятно, актуальна неэпическая семантика. "Чистое поле" в архаических фольклорных жанрах (например, в заговоре) является пограничным пространством, разграничивающим "этот" и "другой" миры.

В пушкинских "Бесах" если и значимы традиционные смыслы данной формулы, то именно этот. Соответственно, путь лирического героя сразу приобретает особый характер: с точки зрения мифологической он пролегает в пространстве, чревато опасностью; граница между мирами оказывается проницаемой, что и мотивирует на уровне традиционного подтекста возможность появления бесовской силы. Ощущение тревоги, кстати, задано было уже в первых строках стихотворения, но не традиционными для фольклора средствами: стремительность ("мчатся") движения туч, заполнивших все небесное пространство (на это указывает глагол "вьются", то есть тучи не просто движутся в одном направлении, они вездесущи); образ исчезнувшей в тучах луны, невидимой, но все-таки бросающей некий отраженный (а, значит, подчеркнуто тревожный) свет; "мутность" неба и метафорическая "мутность" ночи (одному и тому же качеству "мутности" сообщена пространственно-временная универсальность).

Далее формулы фольклорного происхождения появляются в речи

ямщика; в данном случае это речевые клише, имеющие широкое распространение до сих пор и не только в крестьянской среде.

2. "В ПОЛЕ БЕС НАС ВОДИТ, ВИДНО".

Клише "бес водит" - вариант более архаичных выражений "леший водит", "блуд водит": "по общераспространенным поверьям, люди блуждают и теряются в лесу "не своей волей": их заставляет "блудить", "водит" неопределенная или самого разнообразного облика нечистая сила" (Власова, 1995, с. 59). "Бес" в этом клише появляется как поздняя замена мифологических персонажей, характерная для христианизированной народной традиции. Так, набожными людьми деревни и XIX, и XX века любые "низшие" мифологические существа (домовой, леший, водяной, полевой и т.д.) интерпретируются как "бесы". Для низовой городской среды, так же, как для крестьян, оторванных от "оседлой" деревенской жизни (именно к этой социальной прослойке и относились ямщики), скорее всего, выражение "бес водит" предпочтительнее его синонимов. Вообще, в общепростонародном речевом обиходе данное клише давно (очевидно, и во времена Пушкина) утратило конкретность мифологической информации (указание на существо, которое "водит") и стало восприниматься как просто переносное, метафорическое обозначение "блужданий", потери дороги. Так, и в современном речевом обиходе довольно часто употребляется сходный фразеологизм "бес попутал" (2).

Но в стихотворении клише использовано не просто как

фразеологизм, оно разворачивается (3), то есть становится сюжетопорождающим, а в данном случае и мифопорождающим: бес действительно появляется, а не просто возник в речи для ее эмоционального усиления.

3. "ДУЕТ, ПЛЮЕТ НА МЕНЯ".

Данная формула обычна для обобщенного обозначения магической деятельности в быту. Часто действия знахарей описываются как: "подул, поплевал..." - и вылечил. Впрочем, и вредоносные колдовские манипуляции могут редуцироваться до такой же формулы. Кстати, в бытовой практике "подуть" и "поплевать" - это самые элементарные, обычно не воспринимаемые серьезно магические приемы врачевания. До сих мы "дуем" на царапины и синяки детей; нередко используем и "поплевывание", уж во всяком случае знаем о магических свойствах слюны.

4. "ДОМОВОГО ЛИ ХОРОНЯТ, ВЕДЬМУ ЛЬ ЗАМУЖ ВЫДАЮТ?"

На первый взгляд, здесь Пушкин отсылает читателя к распространенным мотивам народных мифологических рассказов, то есть вводит в лирическое стихотворение некий сюжетный подтекст. Интересно, что этот подтекст не может быть развернут, так как оба упомянутых мотива фактически не встречаются в фольклорной традиции. Смерть домового, позабытого на старом

месте жительства хозяевами возможна, но является скорее исключением для сюжетного репертуара мифологической прозы (Власова, 1995, с. 139). Свадьба ведьмы - также мотив не представленный в явном виде в традиции. Из традиции приходят только сами образы домового и ведьмы, а их сюжетный антураж скорее всего авторского происхождения. Правда, само противопоставление "свадьба - похороны" весьма красноречиво; это два полюса ритуальной традиции; одна из основных оппозиций в системе народных представлений о жизненном пути человека. Таким образом, явные образные и сюжетные отсылки к народной традиции в стихотворении ограничены четырьмя описанными случаями и явно не образуют систему. Сам текст не позволяет говорить о его ориентации на фольклор, ибо не является стилизацией, что опять же вполне понятно каждому, даже не очень искушенному, читателю.

Мы все-таки предполагаем, что традиционность семантики пушкинского стихотворения несомненна, но проявляется на более глубоком уровне. Это уровень менталитета, то есть привычек мировосприятия и мироощущения, и он совершенно не обязательно должен быть опредмечен в традиционных образах и мотивах.

Иначе говоря, традиционные представления могут иметь нетрадиционное (в данном случае авторское, пушкинское) воплощение.

Кстати, подобный тип фольклоризма фактически не привлекал внимание науки, почти всегда ограничивающейся описанием или образно-мотивного цитирования или выявлением ритуально-

мифологического подтекста (объективированного в определенных формах архаической традиции).

Случай "Бесов" - случай мифологии, воплощенной нетрадиционным способом. Смысловые коллизии стихотворения разворачиваются в сфере менталитета, устойчивых, неосознанных представлений о мире и привычных способов ориентации в нем. В таких случаях необходим особый тип комментирования - "ментальный комментарий", позволяющий описать глубинный уровень традиционных значений.

Собственно, мы уже начали подобным образом комментировать пушкинский текст, правда, пока ограничившись случаями "цитат". Первая процитированная фольклорная формула "Еду, еду в чистом поле" значима прежде всего как сигнал вхождения в традицию. Путь лирического героя лежит не только в некоем изображенном мире, или в сфере индивидуально-биографических переживаний автора, он теперь пролегает и в пространстве народной традиции, и именно в нем он будет обретать смысловое наполнение.

Стих "Колокольчик дин-дин-дин" сам по себе не кажется подчеркнуто фольклоризованным, но соседство с "еду, еду в чистом поле" заставляет и в нем попытаться обнаружить традиционные смыслы. И они обнаруживаются, что отчетливо видно при сопоставлении с образом колокольчика в "Зимней дороге": "Колокольчик однозвучный // Утомительно гремит", - и финальное: "Колокольчик однозвучен, // Отуманен лунный лик".

"Однозвучие" колокольчика семантически "рифмуется" и с "печальными полянами" и со "скудной" дорогой, и с "разгульем" и

"тоской" "долгих песен" ямщика, то есть входит в состав "элегического однозвучия" дороги в этом стихотворении. В "Бесах" же звукоподражательная формула "дин-дин-дин" перекликается с тавтологической формулой "еду, еду", и создает она не опосредованный образ звучания колокольчика, как в "Зимней дороге", а скорее иллюзию непосредственного материального "звона". Эта "физичность" звука заставляет вспомнить об изначальном назначении бубенцов и колокольчиков - их магической функции: они являются средством "отгона" нечистой силы. Кстати, церковный колокольный звон, по народным представлениям обладает колоссальной "очищающей" и "оберегающей" силой. Сила колокольчика под дугой гораздо меньше, и дорога - во стократ опаснее оседлого мира церковного прихода (4).

Одинокое позвякивание колокольчика, обрывающееся многоточием, подчеркивает беспомощность и незащищенность путника-лирического героя в "иномирном" пространстве дороги, и эта "иномирность" заявляет о себе после многоточия: равнины становятся "неведомыми", также как ощущения: "Страшно, страшно поневоле". В народной традиции именно страх считается "признаком и доказательством существования нечисти" (Щепанская, 1992, с. 109). По крестьянскому мнению, если бы человек сталкивался с обычными, хотя бы и неожиданными, явлениями, то не было бы такого ужаса. Необъяснимое и острое ощущение страха свидетельствует о том, что в мире появилась некая нечистая сила. Щепанская, вскрывая психологическую

подоплеку представлений о "нечистом" пространстве дороги, пишет, что "в терминах нечистой силы определяются ситуации, когда человек оказывается в состоянии стресса". "Стресс является следствием неопределенности, которая резко повышается в пути <...> Неопределенность и вызывает эмоциональное напряжение, которое в народном сознании оказывается одним из главных признаков нечистой силы" (Щепанская, 1992, с. 109-110).

Пушкинское "страшно, страшно поневоле" очень точно передает суть этих традиционных интуиций страха, неразрывно связанных с мифологическим мировосприятием. Любопытно, что почти в то же время, чуть позже, в русской литературе появляется еще одно произведение, необыкновенно глубоко изображающее ту же интуитивную область мифологических страхов, что и Пушкин. Это повесть Гоголя "Вий" (1835), кажется, никогда не сопоставлявшаяся с пушкинскими "Бесами". "Безотчетное чувство", "темное предчувствие", ощущение того, что "душа его начинала болезненно ныть" - все эти душевные состояния, переживаемые Хомой Брутом, фактически могут быть развернуты из пушкинской формулы "Страшно, страшно поневоле". Кстати, и в повести "Вий" герой вступает в сферу необъяснимых ощущений в некоем "иномирном" пространстве, которым обернулась реальная степь, где заблудились бурсаки: "Везде была одна степь, по которой, казалось, никто не ездил".

Во второй и третьей строфах разворачивается диалог с ямщиком, хотя это сложно назвать диалогом, так как от лирического героя исходит только одна, причем стереотипная для путников, реплика:

"Эй, пошел ямщик!.." Скорее это монолог ямщика, причем фактически без признаков стилизации простонародной речи. Общее впечатление от монолога - это, конечно, речь простого человека, но это все-таки не сказ. То, что говорит ямщик, фактически может сказать и его седок, или вернее, он может полностью согласиться с тем толкованием происходящего, которое дает ямщик. Ямщик и его речь явно воспринимаются неотстраненно. Подтверждение этому - четвертая строфа. Во втором диалоге с ямщиком реплики вообще не распределены, непонятно, кто что произносит: "Кони стали..." "Что там в поле?" - // "Кто их знает? пень иль волк?" То есть фактически лирический герой и ямщик сливаются в своем восприятии и переживании происходящего; ямщик при этом больше не появляется в стихотворении. Значимость этого слияния можно прояснить из контекста. В стихотворении "Зимняя дорога" фигура ямщика дана вполне традиционно для русской "дорожной поэзии" - она полностью отстранена от лирического героя. Образ ямщика семантически взаимодействует не с лирическим героем, а с "зимней, скучной" дорогой, звоном колокольчика, "печальными полянами". Ямщик принадлежит не внутреннему миру переживаний, а внешнему миру дорожного пространства. Кроме того, здесь ямщик, как, кстати, и в целом в русской поэзии, является своеобразным символом народного лирического и душевного универсума. Не случайно ямщик характеризуется через песню, а песня через воплощенные в ней основные состояния русской души: "разгулье удалое", "сердечная тоска". Вообще для русской дворянской культуры ямщик - это связующее звено с

миром народной традиции; даже с крепостными крестьянами общался отнюдь не каждый дворянин, а вот песни ямщиков слушал (или, по крайней мере, слышал) каждый. Во многом через ямщицкую тему русская литература открывала народный мир. Так вот этого "символического" ямщика мы явно не находим в стихотворении "Бесы". Здесь он другой. Он не поет и не задевает "русское" сердце путника "русскими" чувствами; он с ним на равных в страшной ситуации надвигающейся бесовщины, и ощущения их одинаковы - это безотчетные интуиции мифологического страха. Интересно, что в первой строфе субъект переживания введен глаголом первого лица единственного числа: "еду, еду"; в четвертой строфе появляется "мы": "Сил нам нет кружиться доле". Лирический герой становится ямщиком, а ямщик лирическим героем. Иначе говоря, в сознании лирического субъекта, естественно, преимущественно европейском, всплывает традиционное исконное мировосприятие, всплывает вследствие кризисной ситуации. Кстати, этнический менталитет всегда актуализируется именно в момент кризисов. Перед лицом страха человек переходит на уровень культурных инстинктов. Хома Брут в повести "Вий", проходя "ступени ужаса в их фатальной смене" (Анненский, 1988, с. 618), черпает силы сопротивляться нечисти именно в сфере культурного бессознательного: он припоминает "все, какие только знал молитвы", "все заклęcia против духов" и т.д. Бурсак, ходивший "к булочнице против самого страстного четверга", вдруг открывает в себе скрытый в обычной, целиком подчиненной социальным законам жизни потенциал

религиозности. Точно так же лирический субъект "Бесов" Пушкина, далекий от народных верований, в лучшем случае снисходительно относящийся к ним как к примитивной экзотике, вдруг начинает воспринимать мир точно так же, как ямщик, и путь в реальных полях оборачивается для него путем в "ином" мире, населенном бесами.

В таком контексте и образ ямщика должен восприниматься в ином, чем в стихотворении "Зимняя дорога", смысловом ореоле. Если обычный традиционный человек только время от времени погружается в состояние дорожного "инобытия", ямщик существует в нем постоянно. Страшная для русского человека возможность умереть в дороге, в "ином" мире (см. об этом выше), для ямщиков почти реальность. Неслучайно именно "смерть ямщика" была опоэтизирована в русской традиции. Таким образом, сближение с ямщиком сдвигает лирического героя в иной экзистенциальный план - в план существования на грани миров, в тонкой полосе между "здешним" и "инаковым" миром, готовой вот-вот исчезнуть под натиском "нездешних" сил.

Возникновение беса мотивировано фразеологизмом "бес водит". Согласно устойчивым народным представлениям, само упоминание имени черта тотчас же вызывает его появление; запрет на упоминание черта в бытовой повседневности довольно действенен до сих пор, и не только среди набожных людей. В повести "Вий" бурсаки сбиваются с пути именно после того, как Хома Брут произносит весьма опрометчивую с точки зрения мифологического сознания фразу: " - Ей-богу! - сказал, опять остановившись,

философ. - Ни чертова кулака не видно".

Ритм нарастания бесовщины (то есть последовательность мифопорождения) изображен Пушкиным с поразительной точностью и с исчерпывающей полнотой деталей: клише "бес водит" моментально реализуется: "кружит по сторонам" ("кружение" как тип бесовского движения в традиции противопоставляется линейному пути (8). "Кружение" сменяется бесовской "игрой" ("вон, вон играет"); в народной культуре сама категория "игры" и игрового поведения обладает "нечистой" семантикой. На смену "игре" появляется сначала магическое ("дует, плюет на меня"), потом и реальное физическое нападение ("в овраг толкает"). Кстати, в народных пространственных представлениях "овраг" - "нечистый" локус, подобный "болотам", "мостам" и проч. Новые воплощения беса в речи ямщика связаны с его объективацией, бес приобретает облики: "верстою небывалой // Он торчал передо мной"; "Там сверкнул он искрой малой". Интересно, что его первый облик связан с имитацией пропавшей дороги - бес прикидывается дорожной вехой - верстой, но верста эта - "небывалая" и возникает она там, где вех уже быть не может. В стихотворении "Зимняя дорога" мир также пуст (ср. "во тьме пустой" в "Бесах"), но дорога не потеряна, и обозначена она именно верстами:

Ни огня, ни черной хаты,
Глушь и снег... Навстречу мне
Только версты полосаты

Попадают одне... (2, с. 159).

Первый круг бесовщины, описанный в речи ямщика, завершается стихом "И пропал во тьме пустой". "Тьма пустая" - поразительно ёмкий по смыслу образ, также соотносимый с традицией. В системе мифологических представлений противопоставления "свет - тьма", "пустое - полное" - одни из ключевых. Пушкин совмещает пустоту и тьму, создавая символ "инобытия": "тьма пустая".

Четвертая строфа повторяет экспозицию первой строфы и во втором четверостишии вводит тему некоего разрыва во времени и пространстве: прерывается движение, пусть даже и бессмысленное ("Сил нам нет кружиться доле"; "Кони стали"); исчезают звуки "этого" мира ("Колокольчик вдруг умолк"), а, следовательно, и возможность магического сопротивления миру "иному". Согласно мифологической логике именно в данный момент "разрыва" происходит окончательный переход в "другой" мир. "Другой" мир тут же заявляет о себе; если раньше бес все-таки возникал только в восприятии ямщика, теперь "иномирные" реалии дано увидеть и ямщику и лирическому герою: "Что там в поле?" - // "Кто их знает? пень иль волк?"

Традиционная тактика распознавания неизвестного располагает рядом стереотипных конструкций. Во-первых, одушевленное отделяется от неодушевленного. Так, например, описывается в "Капитанской дочке" встреча с Пугачевым: "Ямщик стал всматриваться. "А бог знает, барин, - сказал он, садясь на свое место, - воз не воз, дерево не дерево, а, кажется, что шевелится.

Должно быть, или волк, или человек" (5, с. 296) (9). Во-вторых, может вводиться противопоставление: мир человеческий - мир нечеловеческий. В средневековье вопрос: "бес или человек", - вполне обычен в ситуациях встречи с неизвестным живым существом. Гоголь в повести "Вий" дает еще один косвенный вариант подобного противопоставления: волк - "не волк" (то есть нечистая сила) в экспозиции последней ночи Хомя Брута: "Ночь была адская. Волки были вдали целой стаей. И самый лай собачий был как-то страшен.

- Кажется, как будто что-то другое воет: это не волк, - сказал Дорош".

В пушкинском "пень иль волк" учтен только нечеловеческий мир, причем реальный, но ответ, данный непрямо, в последующем развертывании текста, обладает ирреальным характером: не пень и не волк, а нечистая сила.

С пятой строфы начинается второй круг "бесовщины". Бес, судя по всему, является в своем "бесовском" облике, хотя и неопределенном: "он далече скачет"; "глаза во тьме горят".

Возобновляется движение и звон колокольчика, но теперь и несущиеся кони и "дин-дин-дин..." воспринимаются в некоем жутковатом отсвете: путь теперь лежит в "другом" мире. И бесы начинают множиться: "Вижу: духи собралися // Средь белеющих равнин". Кстати, "белеющих" - единственный цветовой эпитет в стихотворении, явно теряющий свое цветковое значение. Эта "белизна" скорее ближе к "бесплотности", "ирреальности", то есть к значениям, задаваемым ассоциативным полем слова "духи", нежели

к "белизне" снега. Вполне вероятно, что актуальными в этой ситуации становятся и традиционные смыслы "белого цвета": его "погребальность" (погребальная одежда славян - белого цвета), "траурность", близость к семантическому полю смерти.

Традиционная метафора "зима - смерть" здесь также весьма кстати.

В пятой же строфе откровенно обозначена пространственная экспансия нечистой силы. "Далече скачет" - означает вседоступность пространства для бесовских передвижений; "среди белеющих равнин" - суть все "равнины" заполнены духами.

Количество бесов неотвратно увеличивается, и из горизонтального пространства они начинают подниматься вверх: "Закружились бесы разны, // Будто листья в ноябре". В последней строфе бесы заполняют весь мир, и самое страшное - они посягают и на "божественную" вертикаль: "Мчатся бесы рой за роем // В беспредельной вышине". Кстати, на то, что Пушкин имеет в виду именно "божественную" вертикаль указывает эпитет "беспредельной".

Финал стихотворения особенно страшен в контексте архетипического прочтения. Народная традиция все-таки не способна была отдать весь мир бесовским силам; Пушкин это делает. Побеждает "иной" мир; еще одним знаком этой победы является мотив "похорон домового". "Домового <...> хоронят" - то есть мир дома исчезает, гибнет, остается лишь "мир дороги", вернее, уже только другой "бесовский" мир. Ритуалы, являющиеся символом человеческой жизни теперь совершает нечистая сила: похороны и свадьба.

Интересно, что опять же с пятой строфы исчезают человеческие голоса: и ямщика, и лирического героя. Начинают звучать другие, "иномирные" голоса. Собственно, даже на человеческие эмоции теперь оказываются способны природные силы: "вьюга злится". В последних трех строфах наряду с мотивом умножения бесовских сил возникает еще один параллельный мотив - мотив "плача" (опять же заметим, что "плач" - это тоже знак человеческого мира, символ человеческой природы): "вьюга плачет" - бесы "жалобно поют" - "Визгом жалобным и воем // Надрывая сердце мне". Такое ощущение, что бесы разыгрывают некий вселенский погребальный ритуал. Последние четыре строки говорят не только о завоевании бесами всего мироздания вместе с беспредельной вышиной, но и о чем-то более страшном. Бесы не только заполонили внешний мир, они угрожают и внутреннему миру - человеческому сердцу: "Визгом жалобным и воем // Надрывая сердце мне..." Еще не произошло вторжение нечистой силы в человеческую душу, но угроза этого более, чем реальна. Неслучайно стихотворение завершается многоточием, а продолжение может быть только одно: бесы врываются в сердце. Конечно, это уже совсем непущинский сюжет.

Бесовщина, разлитая в мире и вселившаяся в человека - тема гоголевская.

После повести "Вий", в которой нечистая сила еще имеет свой облик, фантастика как бы уходит из гоголевского художественного мира, но при этом обычный социальный мир приобретает фантастические черты.

Между прочим, в народной традиции можно найти параллель и этому жутковатому образу мира, завоеванного бесами. Обычно размышляя о том, почему сейчас так мало стали видеть чертей, русалок и прочую нечисть, крестьяне приходят к такому умозаключению: "Праздники перестали праздновать, и все чертями стали. А черт черта не видит". Пушкин не стал заглядывать в эту бездну. В его "Бесах" человеческое сердце еще остается человеческим сердцем, хотя его и надрывает "жалобный визг" и "вой".

1. Комментируемый далее репертуар фольклорных цитат, действительно, подтвержден не раз на практических занятиях в различных аудиториях.
2. Пушкин в "Капитанской дочке" использует еще одно синонимичное клише; комендантша Василиса Егоровна свой рассказ о дуэли Швабрина начинает характерной заставкой: "Бог знает, какой грех его попутал..." (5, с. 306).
3. Развертыванию речевых клише как одному из основных пушкинских приемов создания подтекста в прозаическом повествовании посвящены работы Вольфа Шмида: 1). Невезучий жених и ветреные суженые. Подтексты и развертывающиеся речевые клише в "Метели" // Шмид Вольф. Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе. СПб., 1994. С. 60 — 88; 2) Судьба и характер. Развертывание речевых клише в "Капитанской дочке" // Там же. С. 89=99.
4. Подобную же магическую функцию выполняют бубенцы и

разные рода гремящие украшения на одежде в архаических традициях.

5. Мастером описания "бесовских кружений" был Н.В.Гоголь. См., например, блуждания Чичикова в первых главах "Мертвых душ". Энциклопедией мифологической пространственной "путаницы" является повесть "Заколдованное место" из "Вечеров на хуторе близ Ди-каньки".

6. Вольф Шмид отмечает, что "Противоречивая природа кровожадного благотворителя, тщательно разработанная Пушкиным, предсказана, впрочем, уже описанием его первого появления". Заключение ямщика "Должно быть, или волк, или человек" реализуется, по мнению Шмида, как в прямом (Пугачев - человек), так и в переносном смысле (Пугачев - "волк"): "Действительно, Пугачев окажется и тем и другим" (Шмид, 1994, с. 94).

Библиография:

- Власова, 1995 - Власова М. Новая абевега русский суеверий. СПб., 1995.
- Шмид Вольф. Проза как поэзия: Статьи о повествовании в русской литературе. СПб., 1994.

В. В. ГОЛОВИН
О. Р. НИКОЛАЕВ
(Санкт-Петербург)

**«УЗЕЛКОВОЕ ПИСЬМО» ФОЛЬКЛОРИЗМА:
ПРАГМАТИКА ЛИТЕРАТУРНО-ФОЛЬКЛОРНОГО
ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В РУССКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТЕКСТАХ
НОВОГО ВРЕМЕНИ**

***Аннотация.** В исследовании предложена типология прагматических моделей литературных текстов, связанных с фольклорной традицией. В каждой модели рассмотрены вопросы авторской рефлексии традиции, формы экспликации фольклорно-литературного взаимодействия в тексте и прогнозируемое читательское восприятие.*

***Ключевые слова:** литература, фольклор, рефлексия, читатель, прагматика текста.*

В эпоху Нового времени фольклорный и литературный тексты представляют разные типы сознания, основаны на принципиально разных эстетических канонах и функционируют в разных культурных полях.

Фольклорный текст открывается в своей полноте только в контексте системы традиционных представлений о мире, как бы «свернутой» в сюжетах, мотивах и формулах. Только носителю традиционного сознания доступен особый образно-смысловой и эмоциональный строй фольклорного текста. Фольклорный текст «организован» традиционной семантикой, определяющей его структуру.

Литературный текст самодостаточен. Основной единицей смысла является не формула или формульный мотив, апеллирующие к системе традиционных представлений о мире, а именно текст. Поэтому в литературоведении оправданно существует поэтика текста, в то время как в фольклористике возможна лишь поэтика традиции. Литературный текст в связи с этим нуждается в связности и цельности.

Таким образом, литературный текст, в котором так или иначе эксплицируется фольклорная традиция, становится полем напряженного взаимодействия двух культур, двух типов сознания, двух поэтик.

Это напряжение, иногда понятое как противостояние или даже конфликт, неизбежно определяет особые тактики авторского поведения в тексте. Если писатель XVIII—XIX вв., принадлежа к европейски просвещенной части населения, но при этом постоянно и повсеместно соприкасаясь с фольклором, мог в повседневности отчасти быть носителем и транслятором традиции как таковой, то в литературном тексте он себе этого позволить не мог. У него было два выхода: или за-

писать фольклорные тексты от простонародья и «сдать» Киреевскому (или какому-либо другому собирателю фольклора) или использовать их в своем литературном творчестве с обязательным и неизбежным созданием особой прагматически ориентированной модели, прогнозирующей восприятие этого внутритекстового напряжения между фольклором и литературой. Иначе говоря, в литературном тексте это взаимодействие должно быть обязательно эксплицировано — автор обязан решать вопрос, для чего и как он обращается к традиции, и обязан донести это решение до читателя.

В связи с этой сложной историко-культурной коллизией нам кажется принципиально важной постановка вопроса о прагматике литературного текста, обращающегося к фольклорной традиции. Напряжение текста, сталкивающего культуры, неизбежно приводит к особому читательскому восприятию и особому читательскому поведению по отношению к тексту. Разнообразие читательских рефлексий, определяемое полем культурных идентичностей, могло бы стать предметом особого исследования в русле социологии и антропологии чтения. Типологию восприятия текстов, эксплицирующих фольклорную традицию, можно было бы построить на основании изучения феномена фольклоризации, круга чтения разных социальных слоев населения, материала бытовой письменности (дневники, жизнеописания, альбомы и т. д.). При этом можно прогнозировать ограниченность выводов, особенно это касается образованной (не простонародной) аудитории, так как императивы восприятия литературы во многом определялись литературной критикой, массовым литературоведением и учебными программами. Особенно эта ситуация характерна для советской эпохи, формировавшей парадигму «нормативного» (правильного) восприятия литературного текста, обращающегося к фольклорной традиции.

Проблема взаимодействия фольклора и литературы в этом ключе обычно рассматривалась по трехшаговой модели:

- обнаружение фольклорного присутствия в литературном тексте, обусловленное формализованной литературоведческой таксономией (цитата, эпиграф, образ, стилизация, реминисценция, аллюзия, психологический параллелизм и проч.);
- выявление источников фольклорных прецедентов;
- определение художественных функций использования фольклорной традиции в текстах.

При этом следование подобной модели редко приводило к обнаружению актуальных семантических коллизий фольклорно-литературного взаимодействия на уровне текста, а чаще оборачивалось длинными списками фольклорных примет текста (от суффиксов до синтаксических конструкций) и каталогами источников — чаще изданий фольклорных текстов, к которым мог обращаться автор [Русская литература и фольклор 1970; Русская литература и фольклор 1976; Русская литература и фольклор 1982; Русская литература и фольклор 1987].

Предлагаемая нами типология функциональных полей, возникающих при использовании литературным текстом фольклорной традиции, позволяет объединить в одной модели рефлексию автора над фольклором, способы и формы экспликации фольклорно-литературного взаимодействия в тексте и прогнозируемое читательское восприятие этого взаимодействия.

В построении этой типологии мы исходим из следующих посылок.

Во-первых, мы рассматриваем текст как своеобразный посредник между традицией и читателем, который предлагает разные типы и формы представления фольклора.

Во-вторых, в самом тексте прагматическая модель проявлена как система знаков (сигналов), которые отсылают читателя к определенному типу восприятия. Эти знаки можно уподобить так называемым «казачьим узелкам», которые надо выбрать и развязать, чтобы обрести правильный (заложенный в тексте, текстом и для текста) ракурс восприятия, а, следовательно, понимания.

В-третьих, разные прагматические модели могут сосуществовать в одном тексте, при этом они очевидным образом включены в определенную иерархию доминант, которая определяется не только автором, но и читателем в процессе восприятия и обусловлена его полем идентичностей¹.

Трансляция фольклорных текстов

Конечно, речь не идет о трансляции фольклорной традиции как таковой — это дело самой этнографической среды. Литературный текст иллюстрирует, репрезентирует традицию, фактически осуществляя интеграцию фольклора в литературное пространство.

В этом контексте характерно вступление писателя-романтика О. М. Сомова к рассказу «Оборотень»:

«“Это что за название?” — скажете или подумаете вы, любезные мои читатели (какому автору читатели не любезны!) И я, слыша или угадывая ваш вопрос, отвечаю: что ж делать! виноват ли я, что неусыпные мои современники, романтические поэты в стихах и в прозе, разобрали уже по рукам все другие затейливые названия? Корсары, Пираты, Гяуры, Ренегаты и даже Вампиры попеременно, одни за другими, делали набег на читающее поколение или при лунном свете

¹ Мы ограничиваемся в нашем построении историческими границами русской литературы Нового времени (послепетровской эпохи); материалом только художественной литературы (понимая при этом размытость границ между разными сферами словесности); преимущественно произведениями так называемой «вершинной» литературы, которая обрела в русской культурной истории статус «хрестоматийности», что предполагает исторически сформировавшийся опыт читательской рецепции.

закрадывались в будуары чувствительных красавиц. <...> Скажу только в оправдание моего заглавия, что я хотел вас подарить чем-то новым, небывалым; а *русские оборотни, сколько помню, до сих пор еще не пугали добрых людей в книжном быту*»².

По сути, Сомов говорит о трансляции народного мифологического представления в иное пространство восприятия — «книжный быт», то есть в среду европеизированных русских читателей. Важно отметить, что автор в первых строках текста создает определенные прагматические установки, акцентируя внимание на тезисе: «...какому автору читатели не любезны!», — и упоминая «читающее поколение» и «чувствительных красавиц».

Автор выступает в этой модели в роли медиатора, посредника между фольклорной традицией и читателем, которому она или плохо ведома, или он не замечал ее культурной ценности.

«Узелками», сигналами, настраивающими на восприятие, в данном случае являются сами фольклорные тексты или этнографические факты. Чаще всего тексты приводятся целиком (как, например, «бурлацкая песня» «Не шуми, мати зеленая дубровушка» в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина), что, в отличие от любого типа цитирования, настраивает читателя прежде всего на сам текст как таковой, а не на его функции в литературном повествовании. Тексты самодостаточны и относительно чужеродны авторскому дискурсу, почему и вводятся всегда через специальных персонажей, которые, являясь носителями традиции, ее воспроизводят. Довольно часто автор не только вкладывает в уста персонажа фольклорный текст, но и описывает ситуацию, в которой он бытует, то есть не только транслирует сам текст, но и сообщает о том, как он транслируется в народной среде. В хрестоматийном рассказе И. С. Тургенева «Бежин луг» как исчерпывающе передается мифологический репертуар разговоров крестьянских детей в ночном (от быличек о домовом и русалках до эсхатологических слухов о Тришке-антихристе), так и воспроизводится сама атмосфера бытования мифологических рассказов. Понятно, что фольклорный текст никогда не попадает в литературный в своем первоизданном виде. Во-первых, любая даже профессиональная письменная фиксация не способна передать адекватно устный текст. Во-вторых, к художественному литературному тексту не сможет прижиться, например, собирательская запись народной песни с повторами, растягами, диалектной фонетикой. В-третьих, сами функции трансляции фольклора через литературу обуславливают необходимость трансформации фольклорного текста — иначе он просто не будет воспринят. Но при всем при этом описываемая нами «трансляционная» модель ориентирована на адекватность передачи: так поют, думают, рассказывают в народе. Иначе говоря, все изменения приводимого фольклорного текста, по умолча-

² Здесь и далее в тексте статьи курсив наш. — В. Г., О. Н.

нию, определяются только прагматическим планом — возможностью восприятия. То есть читатель должен доверять автору: он не играет с текстом по своему художественному усмотрению, а *передает*. Не случайно, начиная с романтиков, подобные фольклорные прецеденты обязательно нуждаются в дополнительных средствах, настраивающих читателя на правильное восприятие: описание ситуаций исполнения; характеристики персонажа, в уста которому вкладывается фольклорный текст; этнографические комментарии в тексте, вплоть до диалектных словариков (кстати, в «Бежином луге» словарь тоже есть).

Читатель в этой модели находится внутри трансляционной цепочки: автор (повествователь) был свидетелем («подслушал», «подсмотрел») каких-то ярких явлений фольклорной жизни и решил интегрировать их в «книжный быт» (говоря словами О. М. Сомова), поделиться своими наблюдениями с читателем. Не забываем, что все это происходит в эпоху, когда просвещенную публику (это и есть читатели) и народную среду (где и бытует фольклор) разделяет немалая культурная пропасть. Читатель узнает что-то новое, чужое, экзотическое (тем острее ощущение, если это этнически родная традиция) и оказывается, по сути, в ситуации следующего звена цепочки: передавать или не передавать дальше. И здесь есть два пути. Во-первых, стать писателем и создать свою трансляционную рамку внутри литературного текста для подобного фольклорного прецедента (почему орловские домовые и разбойничьи песни уже интегрированы в литературу, а вологодские кикиморы и онежские причитания еще нет?). Во-вторых, получить толчок и обратить внимание на мир, который тебя окружает, — обнаружить столь же яркие фольклорные тексты и этнографические факты в традиции собственной деревни; открыть, что твой старый знакомый все знает про русалок и домовых и вообще страшно суеверен; научиться прислушиваться к разговорам на постоялом дворе и к песням ямщиков.

В русской литературе «трансляционная модель» восходит к романтикам с их концепцией «этнографического колорита». Социальный план реальности для них вторичен — первичны этнокультурные особенности («особинки»), которые они и «коллекционируют» в своих текстах. В качестве таких «особинок» могут быть образцы фольклорных жанров (от пословиц до полных текстов песен), народные мифологические представления (особо любимые романтиками), обряды, кулинарные рецепты и т. д.

Как «свой» «родной» оборотень конкурирует у Сомова с «корсарами» и «вампирами», так и в целом коллекции «особинок» работают на романтическую концепцию народности, передавая читателю ощущение первооткрывателей собственной культурной традиции в ее уникальности.

Собственно романтики изобрели и основные трансляционные топы по отношению к фольклору, которые так и продолжают «работать» в русской литературной традиции.

Во-первых, таким топосом оказывается дорога. Один из рассказов О. Сомова, основанный на народной мифологической традиции, называется красноречиво: «Кикимора. Рассказ русского крестьянина на большой дороге». Русская литература изобилует фольклорными прецедентами дорожного происхождения (от романтиков до Короленко, Лескова, Чехова, Бунина и др.), услышанными на постоялом дворе, от попутчиков, прохожих, ямщиков и т. д. Здесь особой значимостью обладает позиция стороннего наблюдателя — путешественника (ср. странствующий охотник в «Записках охотника» И. С. Тургенева). В этой позиции находится не только повествователь, она, соответственно, делегируется и читателю. Случайность встреч по дороге, а, значит, и услышанных фольклорных текстов — дополнительная гарантия достоверности того, что транслируется.

Во-вторых, это разнообразные фигуры знатоков традиции: от собственно носителей до «коллекционеров». В рассказе О. Сомова «Сказки о кладах» появляется такой персонаж — «отставной гусарский капрал Федор Покутич», серб по происхождению: «К суевериям и предрассудкам своей родины, залегшим смолоду в его памяти, прибавил он порядочный запас поверий и небылиц, выдаваемых за правду в Малороссии и Украине, по сему можно судить, как занимательна была его беседа для любителей чудесного». Эти персонажи, рассеянные по произведениям русской классики, обычно вступают в повествование с характерной «визитной карточкой» — фольклорным текстом на устах. Функции этой персональной репрезентации традиции могут быть разные: от сюжетной мотивировки до «гласа народа», но в любом случае здесь присутствует и элемент трансляции (если речь идет о полных фольклорных текстах, подаваемых как исконные и в особом повествовательном окружении).

В-третьих, фольклорные тексты могут подаваться от лица самого повествователя, в том случае, когда он репрезентирует ими этнолокальную идентичность, которой сам же и наделен. Самый яркий пример — «Вечера...» — жанровая разновидность романтических циклов: «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя, «Вечер на Хопре» М. Н. Загоскина и др. Рудой Панько и представляет свой мир читателю как россыпь ярких и уникальных «особинок»: а у нас вот так говорят, вот это едят, так поют, такое рассказывают, так смеются и так испытывают страх... Характерно, что эта россыпь подкрепляется сложной системой рассказчиков.

Стоит отметить, что в русской культуре Нового времени читатель узнает о фольклорной традиции во многом из текстов художественной литературы. Иначе говоря, текст может читаться только ради получения представлений о традиции, или, точнее, воспоминание о прочитанном может сводиться только к совокупности узнанных в нем фольклорных текстов и представлений. Особенно это значимо для советской эпохи: в ситуации идеологизированной концепции фольклора

и разрушающейся традиции художественная литература (и кинематограф) — чуть ли не единственные источники фольклорной информации для рядового читателя.

Конструирование этнографической реальности

В случае этой модели реальность анализируется и на основании анализа конструируется. Первичным оказывается социальный код, социальная типология реальности. Фольклор и этнографическая реальность репрезентируются не как явления этнической традиции, а как феномен социальной жизни. Иначе говоря, социальное определение «крестьянский» здесь значимее, чем романтическая отсылка к «народности». Более того, в рамках этой модели фактически происходит открытие социального разнообразия «этнографий» и «фольклоров» — поместного дворянства, мещанства, купечества, духовенства, казачества, солдатчины и т. д.

«Узелками» здесь предстают социальные знаки, социальные типаж и социальные коллизии, которые отсылают нас к реальности, чем они и должны быть, по мысли автора, интересны читателю. Доминантен здесь социальный контекст со своими закономерностями, а не фольклорный текст или этнографический факт как таковые (ср. с «трансляционной моделью»³); они являются «ключами» к реальности. Социально-этнографическая реальность, согласно этой модели, самодостаточна, писатель отстранен. Он не вторгается, он фиксирует и исследует закономерности.

Читатель, с одной стороны, оказывается в позиции потенциального комментатора, который читая про некую реальность, узнает ее на основании собственного социального опыта и, соответственно, может комментировать авторский текст, дополнять, критиковать, вступать в дискуссию, продолжать, создавая свою версию (отсюда особое качество «потокowości» очерковой словесности). С другой стороны, читатель оказывается в позиции обучающегося, поскольку автор предлагает ему инструментарий для восприятия и анализа социальной реальности. Эта модель взаимодействия фольклора и литературы в качестве одной из доминантных выделяет эпистемологическую функцию.

Подобный подход восходит к «натуральной» школе с ее интересом к выявлению «физиологических» закономерностей социальной жизни, к функционированию социального организма. С одной стороны, он ведет к появлению жанра этнографического очерка, областной и сословной очерковой словесности. С другой — к методу конструирования контекста, который может использоваться в произведениях

³ Понятно, что в огромном множестве литературных текстов функции трансляции текстов и конструирования реальности могут сосуществовать.

самых разнообразных жанров для создания социально-этнографического фона.

Русская литература Нового времени изобрела немало количество способов, типов и форм моделирования социально-этнографической реальности. Для каждого из русских писателей XIX — начала XX в. можно было бы выделить особые доминанты в построении модели восприятия созданных ими текстов. Так, Г. И. Успенского можно определить как наблюдателя-социолога (писатель работал и как статистик-исследователь), с намеренной и модной в то время ориентацией на описание безысходности жизни. В. Г. Короленко в основном позиционирует себя в глазах читателя как собирателя социальных, этнографических и региональных типов, что подчеркивается и его пристрастием к жанру путевого очерка. Для П. И. Мельникова-Печерского значима позиция бытописателя с особым вниманием к плотности повседневной жизни, построенной на обычаях и культурных привычках, что и приводит писателя к созданию крупномасштабных повествований («В лесах», «На горах»). Н. С. Лесков, моделируя реальность разных социальных слоев, сосредотачивается на выявлении типичных отношений, связей, ролей и амплуа. Логично движение писателя к созданию культурных коллизий, обусловленных традицией; «коллекционированию» и выписыванию «народных характеров» и, в конце концов, моделированию русского национального менталитета.

Один из блестящих текстов русской литературы, ориентированный на эту модель взаимодействия фольклора и литературы, что подчеркивается и названием социально-обобщающего характера, — повесть И. А. Бунина «Деревня». Кризисное состояние культурного континуума проявляется в тексте не только в едко-беспоощадной тональности повествования, но и в особом эффекте сгущения и детализации фольклорных и этнографических явлений, которые даны в повести чуть ли не с каким-то намеренным излишеством. Свадебные песни, плясовые припевки, причитания, колыбельные, жестокие романсы... Предания о разбойниках, поверья, приметы, пословицы, народно-православные представления, духовные стихи, эсхатологические слухи и толки... Архаический обряд опахивания... Великое множество точных этнографических деталей: от бараньих рогов на шесте перед избой и народных прозвищ до особенностей одежды разных социальных типажей и торговых привычек. Все это обилие фольклорного и этнографического материала не вставлено в раму традиционного хода жизни или даже в выстроенную извне социокультурную типологию. Явления традиционной культуры сдвинуты со своих мест (система «взорвана» социальным сломом), подвергаются личностной рефлексии, выступают не в своих традиционных функциях, обесмысливаются в ритуальных имитациях и, в конце концов, демонстрируют не силу, а беспомощность традиции. Бунин показывает универсальную закономерность: в эпоху

кризисов и социальных катастроф традиция актуализируется как совокупность архетипических механизмов культурной защиты. Но писатель не верит в их действенность, поэтому факты народной культуры в «Деревне» воспринимаются как своего рода эсхатологические знаки. Символичен в этом контексте финал повести:

«Вьюга в сумерках была еще страшнее. И домой гнали лошадей особенно шибко, и горластая жена Ваньки Красного стояла в передних санях, плясала, как шаман, махала платочком и орала на ветер, в буйную темную муть, в снег, летевший ей в губы и заглушавший ее волчий голос:

У голубя, у сизого
Золотая голова!»

Конструирование поля идентичностей персонажа

Эта прагматическая модель перекликается с «этнографической», часто находится внутри последней, но отличается от нее функциональным вектором: доминанта восприятия прогнозируется не на системе социальных отношений и связей, а на задаче идентификации (распознавания) персонажей. В данном случае фольклорные факты находятся исключительно в поле героя; они необходимы автору для экспликации идентичностей персонажа.

«Узелки» здесь — знаки идентичности: стереотипы поведения; речевые стратегии; привычки и способы восприятия мира; одежда, которую носит персонаж; вещи, которые его окружают; еда, которую он ест; песни, которые он поет и т. д.

Читателю предопределяется здесь работа по идентификации/распознаванию второстепенных персонажей; герменевтические задачи по расследованию и объяснению сложного поля идентичностей героя (обычно главный герой произведения представляется не через одну, а множество идентичностей); отслеживание пути самоопределения/самоидентификации героя.

И. С. Тургенев в «Отцах и детях» дает идентификационный портрет родителей Базарова. Интересно, что в координатах проблематики романа они занимают вовсе не позицию «отцов», а позицию «дедов», только не с точки зрения реально-биографической, а культурной. Для «антропологического проекта» романа Тургенева это принципиально важный момент. Согласно законам трансляции культуры, последняя передается не от «отцов» к «детям», которые всегда находятся в состоянии конфликта (что и обозначено в заглавии романа), а от «дедов» к «внукам». Отец — человек XVIII столетия, с просветительским мировоззрением, вспоминающий Цинцинната, когда занимается «отбиванием» грядки под позднюю репу. Мать Арина Власьевна — «...настоящая русская дворяночка прежнего времени;

ей бы следовало жить лет за двести, в старомосковские времена». В ее характеристике появляется длинный список народных представлений: «Она была очень набожна и чувствительна, верила во всевозможные приметы, гаданья, заговоры, сны; верила в юродивых, в домовых, в леших, в дурные встречи, в порчу, в народные лекарства, в четверговую соль, в скорый конец света...» Именно эта панорама народных взглядов на мир оказывается в ее идентификации важнее того, что она когда-то прочитала роман «Алексис, или Хижина в лесу» (единственную книгу за всю жизнь), «играла на клавикордах и изъяснялась немного по-французски» — и то, и другое было забыто, а боязнь «...мышей, ужей, лягушек, воробьев, пиявок, грома, холодной воды, сквозного ветра, лошадей, козлов, рыжих людей и черных кошек...» осталась.

В романе «Война и мир» Л. Н. Толстого точкой обнаружения в Наташе Ростовой ее русской идентичности становится сцена пляски: «Где, как, когда *всосала* в себя из того русского воздуха, которым она дышала, — эта графинечка, воспитанная эмигранткой-французенкой, — этот дух, откуда взяла она эти приемы, которые *pas de châte* давно бы должны были вытеснить? Но дух и приемы эти были те самые, *неподражаемые, неизучаемые*, русские, которых и ждал от нее дядюшка». Глагол «всосала», как и определения «неподражаемые, неизучаемые», которые означают, что этому нельзя научиться и это нельзя освоить через подражание, — точные определения пластической памяти как одной из основ этнической идентичности, дающей исключительно через традицию, а не через познание.

Два главных героя романа «Евгений Онегин» довольно четко определены через поля их идентичностей. Автор подробно рассказывает об образовательном уровне Онегина, о его мировоззренческих и эстетических ориентирах («Зато читал Адама Смита...»), не говоря уже об образе жизни, одежде («Острижен по последней моде...») и поведенческих привычках денди из высшего столичного света. Но довольно размыто даны Пушкиным характеристики его базовых идентичностей: семейно-родовой, локальной, этнической и духовной. Онегин выглядит космополитом и «скитальцем», лишенным корней. В его социально-антропологическом портрете не появляется ни одной черты, связывающей его с традицией.

Татьяна же, по описанию Пушкина, обладает всеми основными идентичностями. Подробно охарактеризована ее семья, живущая по традиции (семейно-родовая идентичность):

Они хранили в жизни мирной
Привычки милой старины...

Деревня для Татьяны — не место для скуки, как в случае Онегина, а родной мир, с которым она прощается, покидая его (локальная идентичность):

«Простите, мирные долины,
И вы, знакомых гор вершины,
И вы, знакомые леса...»

Ее идентификация через народную традицию не требует специальных подтверждений (этническая идентичность):

Татьяна (русская душою,
Сама не зная почему).

Татьяна суеверна, гадает и видит вещие сны на Святки, даже в детстве не берет в руки кукол и пленяется «страшными рассказами». В конце концов, кульминация романа определяется ее духовной идентичностью:

«...Я вас люблю
(к чему лукавить?),
Но я другому отдана;
Я буду век ему верна».

Именно определенность Татьяны через базовые идентичности обуславливает цельность ее натуры, охарактеризованную В. Г. Белинским в девятой статье о сочинениях Пушкина: «Татьяна создана как будто вся из одного цельного куска, без всяких приделок и примесей».

Идентификация через фольклорную традицию отнюдь не всегда в русской литературе является признаком положительного героя, хотя кажется, подобный миф и сложился в советское время в школьном литературоведении. Это отчетливо видно в традиции литературного использования народных пословиц. Так, Платон Каратаев в романе Толстого «Война и мир», сыгравший столь важную роль в духовном самоопределении Пьера Безухова, наделяется автором пословичным речевым обликом: «Поговорки, которые наполняли его речь, не были те, большей частью неприличные и бойкие поговорки, которые говорят солдаты, но это были те народные изречения, которые кажутся столь незначительными, взятые отдельно, и которые получают вдруг значение *глубокой мудрости*, когда они сказаны кстати».

Связь пословиц и поговорок с мудростью достаточно устойчива в русских литературных текстах, хотя Толстой, описывая красноречие Платона Каратаева, и характеризует специально «неприличные и бойкие» солдатские поговорки. М. Горький в пьесе «На дне» владение пословичной стратегией приписывает не кому-либо, а Бубнову, главному идеологу «дна». Пословица оказывается не проявлением мудрости, а инструментом циничного оправдания обстоятельств жизни. Собственно, в этом проявляется одна из функций народных пословиц — их своего рода авторитарный потенциал: подчинять своей оценкой частное общему. Не случайно, тоталитарные властители (Ленин, Сталин и др.) столь любят использовать пословичную стратегию.

«Перевод», создание литературных версий фольклорных жанров

Литературный текст в случае этой модели возникает как образец литературного жанра, в свою очередь являющегося версией жанра фольклорного. Фольклорный текст не транслируется — его и нет как такового, есть текст литературный, аллюзивно связанный с традицией, «питающийся» традицией, а, вернее, соревнующийся с традицией. «Переводы» фольклорных жанров возникают в рамках классицистической эстетики состязательности; «переложения» фольклорной песни и сказки возникают параллельно с переложениями Псалтири.

Узелки в модели «перевода» — это жанровые и этнические индикаторы, задающие ракурс восприятия текста как «русской песни», «русской сказки», «народного предания» и т. д.

Наверное, самым значимым явлением в области «перевода» стал литературный жанр «русской песни». Кажется, первый текст, озаглавленный «Русская песня», датируется 1792 г. и принадлежит Н. П. Николеву. Авторский подзаголовок, представленный в первой публикации, точно проговаривает происхождение и назначение текста: «Сочиненная в подмосковной, по просьбе дворовой девушки, прозвищем Швея-Горемыка, живописцем, прозванным Сердце». Из этого пояснения следует, что, во-первых, песня сочинена, а не имеет отношения к традиции. Во-вторых, текст включен в поэтику бытового поведения XVIII в., «ролевой игры» в любовь простолюдинки и «живописца», с характерными амплуа, подчеркнутыми «литературными» прозваниями героев. В-третьих, автор, вводя ситуацию сочинения-дарения текста, отстраняет его от себя — можно сказать, создает не песню, а образ (метафору) «русской песни». Текст отстранен и от самого сочинителя — «живописца»: песня написана от лица девушки.

Механизм отстранения отчетливо виден и в самом тексте. Каждый «знак» народного лирического дискурса получает логико-лирическую расшифровку, что невозможно в народной традиции:

Горе к речке заманило;
Села я на бережок,
Сердце пуще приуныло,
Мутен чистый стал поток...

Формулы народной песни, отсылающие к традиционным смыслам, расподобляются, превращаясь в причинно-следственную цепочку переживаний. Если в традиционной песне достаточно формулы «девушка у воды», чтобы передать состояние горя [Мальцев 1989], здесь горе «заманивает» на «бережок»; замутнение воды оказывается не знаком уныния, а его следствием.

Сквозной для текста Николева мотив слез также оказывается построенным на логико-лирическом развертывании традиционной формулы «слезовой реки»:

Я, вздохнувши, тут сказала:
Лейся, речка, как слеза!
И, сказавши, показала
Полны слез мои глаза.

Характерно и окончание песни, намекающее на мелодраматическую (романсную) развязку:

Я поверю!.. Жизнь разрушу,
Я тебе лишь тем отмшу,
Что любя тебя как душу,
Смерть тебе мою прощу!

Введение сюжета неизбежно для жанра «русской песни» — это литературный способ создания связности текста, который в фольклорной традиции вполне мог быть бессвязным (и даже алогичным), так как связность возникала только на уровне традиционного сознания.

Жанр литературной песни, который читатель согласно заложенной прагматической модели (отсюда определения «русская песня», «народная песня» и т. д.) должен связывать с традицией, на наш взгляд, имеет крайне опосредованное отношение к ней. Программной декларацией практики «перевода» народной песни является заметка А. П. Сумарокова о поэзии камчадалов, где он объявляет камчадала «равным по перу и чувствам» и приводит пример любовной «камчадальской лирики». Отсюда следует, что поэты XVIII в. вступали в «состязание» с народной песней, сотворяя свою, а не передавали тексты, услышанные в народной среде. А соперник (народная песня) лишь отмечался «фольклорным» стихом (или отдельным образом-сигналом):

«Так, в очах ясных!/ Так в словах красных!/ В устах сахарных,/ Так в краснозарных!» (В. К. Тредьяковский, «Песенка любовна», 1730);

«У речки птичье стадо/ Я с утра стерегла;/ Ой, Ладо, Ладо, Ладо!/ У стада я легла» (Н. Ф. Богданович, 1779);

«Ох! Как-то мне жить!/ Ох! Как не тужить!/ Отъезжаешь,/ Покидаешь,/ Мил-сердечной меня» (М. П. Карabanов, 1780-е гг.)

Список таких примеров, продолжающихся до начала XIX в., можно продолжить. Все они, практически без исключения, имеют любовную, нередко мелодраматическую, коллизию. Часто подобные песни вполне укладываются в европейскую пасторальную традицию. Например, в песне А. П. Сумарокова «Негде в маленьком лесу...» пастух «щекотал девку без разбора», а пастушка вменяла «молодцу», что ей надо пасти стадо и угрожала криком. «Девка и молодец в русском пейзаже» — сумароковская версия русской пасторали.

Таким образом, первый тип «русской песни», открытый в XVIII в., может быть обозначен как создание «метафоры» народной песни в русле европейской поэтической традиции (в ее пасторальных, элегических, романсных изводах).

Второй тип «переводной» практики ориентирован на создание «образа» русской песни с ключевой лирической темой «доли». Уже она сама, по мысли авторов, является символом русского исконного строя переживаний и, соответственно, самой народной песни. Наиболее яркие представители этой «долевой» линии — А. И. Дельвиг и А. В. Кольцов, авторы десятков текстов с названием «Русская песня». В рамках этой модели активно создавался метафорический тезаурус, возникающий в процессе «перевода» традиционных формул в литературный дискурс. Так, например, частотна птичья метафорика, как выражающая лирическую коллизию доли, так и становящаяся знаком самой народной песни:

«Пела, пела пташечка/ И затихла» (А. И. Дельвиг, «Русская песня», 1824);

«Что ты рано, моя пташечка,/ Проснулась?/ Что, касатка, белой грудью/ Встрепенулась?» (Б. Федоров, «Сельская песня», 1829);

«Ты не пой соловей,/ Под моим окном;/ Улети в леса/ Моей родины!» (А. В. Кольцов, «Песня», 1832);

«Вьется ласточка/ Сизокрылая/ Под моим окном/ Одинешенька» (Н. П. Греков, «Русская песня», 1850).

Второй «тип» авторской «русской песни» оказался также разнообразным и необычайно продуктивным. Для некоторых его образцов характерна высокая степень стилизации (например: А. И. Подолинский, «Русская песня», 1837), что отнюдь не означало, что авторы были ориентированы на воспроизведение традиции или прогнозировали восприятие сочиненных песен как «народных». Так, например, автор сборника «Русские песни» Н. Г. Цыганов получал следующие хвалебные рецензии: «Мы с благодарностью напечатаем несколько песен того же сочинителя. Его подделки показывают неподдельное дарование» [Надеждин 1832: 97]. «Подделки» — вполне красноречивая формулировка для литературного жанра «русской песни».

Третий тип «русской песни» экстраполирует коллизию доли в социальную сферу и вырабатывает новую модель читательского восприятия — социальное сострадание. Соответственно, «доля» в ее экзистенциальной сути становится «тяжелой долей крестьянина»; любовное переживание устойчиво сводится к теме «неравного брака» и т. д. Социальный акцент обычно сигнализирует о себе с ходу — зачинами текстов:

«Хлебушка нет,/ Валится дом» (Н. А. Некрасов. «В гору (Бурлацкая песня)», 1875);

«Ни кола, ни двора,/ Зипун — весь пожиток...» (И. С. Никитин. «Песня бобыля», 1858);

«Эх ты, доля, эх ты доля,/ Доля бедняка!» (И. З. Суриков. 1866);

«Сиротой я росла,/ Как былинка в поле» (И. З. Суриков, 1867).

Разнообразие практик «перевода» народной песни в литературный дискурс отнюдь не сводится к выделенным трем типам, хотя, на наш взгляд, они являются основными, обозначая при этом и три стилевые эпохи, работающие с народной песней: «состязание» с народом в версии классицистов и сентименталистов; обнаружение в фольклорной традиции образного потенциала для выражения общечеловеческих чувств и переживаний у романтиков; социализация песни в эпоху реализма.

Литературная сказка — другой феномен «перевода», при этом жанр легко соединяет разные сказочные традиции: русскую, европейскую, восточную («Тысяча и одна ночь»). Так, В. А. Жуковский ориентируется при создании «Сказки о царе Берендее...» в первой части на пушкинскую «фольклорную» запись, во второй — на сюжет сказки братьев Гримм «Милый Роланд и девица Ясный Цвет», уловив, что обе сказки восходят к одному сюжетному типу.

Принципиальной была не только репрезентация образа сказки, но и создание литературного жанра, сохранявшего из традиционной сказки самое характерное и самое узнаваемое: пространственно-временную модель, троичность, функции персонажей. Вместе с тем литературное освоение жанра предложило уникальную форму «напряжения» между фольклорной и литературной традициями внутри текста: жесткая традиционная структура сказки легко — и с игровым эффектным изяществом, особенно характерным для стихотворной сказки — разрушается «введениями» и «новациями». Диапазон блестящих опытов «фольклорной маскировки» литературного начала весьма широк и разнообразен. Сказочный тип переводится в характер посредством театральной жестикуляции: «А поп, завидя Балду, вскакивает,/ За попадью прячется,/ Со страху корячится» (А. С. Пушкин, «Сказка о попе и работнике его Балде»). Сказочные типовые номинации заменяются бытовыми, причем с отчетливой эмоциональной оценкой: «А с третьего щелка/ Вышибло ум у старика» (А. С. Пушкин, «Сказка о попе и работнике его Балде»). Традиционные для фольклорной сказки персонажи-медиаторы наделяются опасной профессией — контрабандистов:

Мы объехали весь свет,
Торговали мы недаром
Неуказанным товаром...

(А. С. Пушкин, «Сказка о царе Салтане...»).

Литературная сказка охотно включает в повествование литературные аллюзии. Так, в «Коньке-горбунке» П. П. Ершова возникает вставная новелла о ерше, который совмещает в себе традиционного Ерша Ершовича с Фигаро из комедий Бомарше:

Тут, отдав царю поклон,
Ёрш пошёл, согнувшись, вон.

С царской дворней побранился,
За плотвой поволочился
И салакушкам шести
Нос разбил он на пути.
Совершив такое дело,
В омут кинулся он смело
И в подводной глубине
Вырыл ящичек на дне —
Пуд по крайней мере во сто.
«О, здесь дело-то не просто!»
И давай из всех морей
Ёрш скликать к себе сельдей.

Литературная сказка может затеять эвфемистическую игру в духе Баркова: «И промеж высоких гор/ Видит шелковый шатёр» (А. С. Пушкин, «Сказка о золотом петушке»), — замаскировать скабрезную паремию (заветные пословицы): «Вот из моря вылез старый Бес:/ “Зачем ты, Балда, к нам залез?”» [Народные русские сказки не для печати 1997: 491, № 77; Левинтон 2000]⁴ — или заняться пародийно-игровой реализацией сказочной фантастики:

Смотрит птиц из-под корыта
И толкует сам с собой,
Разводя вот так рукой:
«Тьфу ты, дьявольская сила!
Эк их, дряни, привалило!
Чай, их тут с десятков с пять.
Кабы всех переимать —
То-то было бы поживы!
Неча молвить, страх красивы!
Ножки красные у всех;
А хвосты-то — сущий смех!
Чай, таких у куриц нету;
А уж сколько, парень, свету —
Словно батюшкина печь!»

(П. П. Ершов, «Конек-горбунок»).

Не отказывается литературная сказка и от попыток разрушения пространственно-временного континуума фольклорного жанра, вводя в повествование реальные топонимы:

«Ладно», — думает Иван
И в пастуший балаган
Кобылицу загоняет,
Дверь рогожей закрывает,

⁴ Ср.: «Е**шь, как город берешь, а слез — как лысой бес».

И лишь только рассвело,
Отправляется в село,
Напевая громко песню
«Ходил молодец на *Пресню*»
(П. П. Ершов, «Конек- горбунок»);

Братья дружною толпою
Выезжают погулять,
Серых уток пострелять,
Руку правую потешить,
Сорочина в поле спешить,
Иль башку с широких плеч
У татарина отсечь,
Или вытравить из леса
Пятигорского черкеса.
(А. С. Пушкин, «Сказка о мертвой царевне...»).

Литературный жанр сказки в той версии, которая ориентирована на фольклорную традицию, имеет два полюса своего развития. Первый (только что охарактеризованный) — связан с разворачиванием игрового потенциала сказки, вполне ощутимого в импровизационной природе искусства народных сказочников, и ярче всего воплотился в стихотворной сказке. Второй полюс воплощается в наделении сказки дидактическими функциями и превращении жанра в средство правильного воспитания детей: от редакторских обработок исконных фольклорных сказок в воспитательном духе до сказок Л. Н. Толстого.

Энергия «литературного перевода» фольклора затронула не только песню и сказку, но и многие другие жанры: в конце XVIII в. были предприняты опыты создания жанра литературной загадки; с романтической эпохи сформировались стилизационные модели «народного предания»; через XIX и XX вв. тянется история псевдоэпического (литературная версия эпического стиля)⁵ дискурса в поэзии и т. д. В этом контексте и феномен сказа целесообразно рассматривать как литературную версию (а также и образ) народного повествовательного дискурса.

Все разножанровые «переводные» практики, по сути дела, объединяются одной интенцией — замаскировать литературный дискурс под фольклорный: от откровенных «состязательных» форм, ставящих

⁵ Интересно, что псевдоэпический стиль был задан как узнаваемый, но при этом отнюдь не всегда оказывался воплощением эпического мышления, в то время как, например, «Бородино» Лермонтова, написанное четырехстопным ямбом и вне стилизационного дискурса, по сути, является одной из лучших реконструкций эпической топики и эпического сознания в русской национальной традиции.

и читателя в ситуацию сопоставления, до стилизаций, претендующих на то, чтобы заменить собой традицию в глазах читателя. Стратегия «маскировки» обретает особое значение в тех случаях, когда исходный фольклорный прецедент переводится в иное функциональное поле — ему начинают приписываться функции, самой народной традиции не свойственные: социальные, идеологические, дидактические и т. д.

В рамках «переводной» модели можно выделить три стратегии восприятия. Во-первых, состязательная версия «перевода» предлагает читателю включиться в ситуацию соревнования, сравнивая свой образ народной песни (основанный, на опыте знания традиции или других «переводных» версий) с тем «переводом», с которым он в данный момент знакомится в тексте. Такие классики жанра «русской песни», как Кольцов и Никитин, оказываются в отличие от классицистов и сентименталистов в несколько иной эпистемологической ситуации. Они не просто «соревнуются» с народом как представители европейской поэтической традиции, но являются и собирателями (исследователями) фольклора. Кроме того, сама близость их к народной среде сообщает им особую легитимность — они находятся внутри этнографической реальности. Соответственно и читатель оказывается в сложной конфигурации восприятия.

Во-вторых, на основе «состязательной» линии постепенно складывается еще одна прогностическая модель восприятия. Авторы начинают навязывать свою версию «перевода» как принадлежащую к исконной традиции. В рамках демократического просветительства формируется у автора особое ощущение своей легитимности — я имею право говорить от лица народа; я знаю, какой должна быть настоящая русская песня. Читатель здесь оказывается в позиции объекта просветительской интенции: он должен принять предлагаемый автором текст песни или сказки — чаще всего социализованный и идеологизированный — за саму народную традицию. Такая коммуникация характерна для некрасовской и суриковской поэтических школ. Этот способ отношений с читателем может привести и приводит к возникновению псевдонародной культуры, китча и подмене этими явлениями собственно традиции, что и произошло в советскую эпоху с феноменом «народной» песни.

В-третьих, «переводные» тексты, попадая в народную среду (через лубочные издания и другие пути), подвергаются отбору с позиций традиционного сознания. Так возникает феномен фольклоризации литературных текстов, в частности, таким образом возникли так называемые «песни литературного происхождения» (фольклорные по бытованию, а не происхождению). Именно эти песни в массовом восприятии XX столетия получили статус «русских народных» [Николаев 1997].

Конструирование «космоса» на основе фольклорно-мифологической традиции

В отличие от конструирования этнографической реальности «космос» строится исключительно и только на материале мифологии и фольклора, вне анализа социальной реальности. Последняя может присутствовать в тексте, но обязательно уже преломленная через фольклорную традицию (речь может идти о фольклорном образе социальных отношений, как, например, в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя). Если «переводная» модель ориентирована на создание литературных версий фольклорных жанров, то сконструированный «космос» является литературной версией мифологической картины мира, воплощенной в народных представлениях и фольклорных текстах.

Естественно, что «узелками» выступают здесь сами структурные характеристики «космоса», как упорядоченного, полного и целостного мира. Поскольку модель всегда эксплицирует свое отношение к традиции (если это отношение не эксплицировано, то мы можем говорить о мифопоэтике, а не о явлении фольклорно-литературного взаимодействия), то в ней присутствуют и знаки традиционной мифологической картины мира: трехчастное строение космоса, противопоставление центра мира и границы, оппозиции «сакральное — мирское», «чистое — нечистое», мифологические персонажи из русской традиции и т. д.

Читателю, согласно этой модели, предлагается «уйти» в созданный автором мир, ощутить и осознать его устройство и красоту.

Наверное, первая в истории русской литературы литературная версия фольклорно-мифологического космоса была предложена А. С. Пушкиным в «Прологе» к поэме «Руслан и Людмила». Начав со знакового топоса традиции (лукоморье — перелом пространства, граница, зона общения с «иным» миром) как отправной точки повествования медиатора — кота ученого, Пушкин объявляет себя посредником в передаче сказки, предваряя ее представлением «космоса». В нем концентрированно представлены мифологические персонажи, представители infernalного мира, сказочные типы, эпические герои (пускай и «лубочного» происхождения). Пушкин вводит читателя в этот мир словом «там» (повторяется 14 раз), конструирует пространственную модель этого мира, представляя его героев, их топосы и действия («В темнице там царевна тужит») и заключая ее фразой: «Там русской дух... там Русью пахнет!». Обрамляющие формулы — первая от автора/медиатора («У лукоморья дуб зеленый...»); вторая, заключающая от русской сказки («И там я был, и мед я пил...»), придают созданному миру целостность и завершенность, а повествованию о нем некое жанровое единство и самостоятельность. Очевидно, что читатель должен быть очарован этим миром, и, как следствие, заразиться его поиском в последующем тексте поэмы, в других текстах других авторов.

Непревзойденным мастером в создании «космоса» был Н. В. Гоголь. «Вечера на хуторе близ Диканьки» уводят читателя в целую фольклорно-мифологическую вселенную со своими космологией и космогонией, ритуально-мифологическими сценариями, разными версиями повествования в устах разных рассказчиков и невероятным разнообразием внутренней жизни. В «Тарасе Бульбе» Гоголь создает эпический «космос» запорожских казаков, но здесь он не абсолютен — ему противостоит мир европейской культуры в польском изводе, что оборачивается трагедийным конфликтом повести и обреченностью эпического мира.

Довольно удачные попытки по созданию жанра русского фэнтези на основе русской фольклорной традиции предпринимал А. Ф. Вельтман в романах «Кощей Бессмертный» и «Светославич, вражий питомец...».

В весенней сказке «Снегурочка» А. Н. Островского репрезентация фольклорно-мифологического «космоса» имеет другие черты и основывается на других традициях. Островский следует формуле «когда-то было такое время» («Действие происходит в стране берендеев в доисторическое время»). Мир «Снегурочки» мифологически синкретичен. Им управляет Ярило-бог, Весна-красна, Дед-Мороз. Купава в горе молитвенно обращается к пчелам и хмелю. Обряды связаны с природными явлениями и светилами («Все с ожиданием смотрят на восток и при первых лучах солнца запевают»). Имена героев нарочито архаизированы и имеют свои «прецеденты» в народных представлениях. Сюжет и основные коллизии драмы скорее ориентированы на модель древнегреческого мифа (есть даже Елена Прекрасная, жена Бермяты, ближнего боярина царя Берендея), но русифицированы русскими «богами», историко-культурными типами (гусляры, бирючи, скоморохи), русскими песнями и обрядами (Масленицей, хороводами). В «Снегурочке» разворачивается «игра в миф», в которую предлагается включиться и читателю.

В XX в. «космическую» модель можно обнаружить в опытах по созданию русской мифологической прозы А. Кондратьева, в книге сказок «Посолонь» А. М. Ремизова. В поэзии образы фольклорно-мифологического космоса часто присутствуют у С. Есенина и Н. Клюева.

Стихотворение Н. Заболоцкого «Меркнут знаки Зодиака», с отсылкой к «Прологу» Пушкина, конструирует пародийно-мифологический «хаос», в котором все названия животных превращены, согласно законам мифа, в имена собственные (животное Собака, птица Воробей, рыба Камбала и т. д.); «Толстозадые русалки/ Улетают прямо в небо»; «С лешачихами покойник/ Стройно пляшет кекуок» и «Все смешалось в общем танце <...> Гамадрилы и британцы,/ Ведьмы, блохи, мертвецы».

Колыбельный финал стихотворения, обращенный к разуму («бедный мой воитель»), отрицает мифологических «уродцев» как «сонной мысли колыханье» и призывает сон «...на пороге/ Новой жизни молодой».

Литературное сюжетостроение фольклорного происхождения

Фольклорные мотивы и сюжеты присутствуют в литературных текстах, ориентированных на разные модели восприятия: «трансляционную» и «этнографическую», где они находятся в поле персонажей и чаще всего рассказываются их устами; в «переводной» версии литературной сказки, оперирующей сказочным сюжетным фондом; в практиках создания «космоса», рассматривающих фольклорные мотивы и сюжеты как элементы общего мифологического сценария созданного мира.

Но литературный текст может воспользоваться сюжетостроительными возможностями фольклора не только в целях моделирования народных типов, жанров или миров. Литература может извлекать сюжетные возможности из народных представлений, в самом фольклоре бытующих в бессюжетной форме; строить собственные сюжетные структуры, исходя из фольклорного потенциала; совмещать мотивы, восходящие к разным традициям, создавая сложную динамику и драматургию их взаимодействия.

В функции «узлов» здесь выступают сюжетные ситуации и связи, возникающие между мотивами фольклорного и литературного происхождения. Читателю «сюжестроительная» модель предлагает оказаться или в роли недоуменного наблюдателя, которому морочат голову и которого водят за нос, или «расследователя», распутывающего мотивную и сюжетную паутину, сотканную автором, и разгадывающего авторские намерения.

Н. В. Гоголь в примечании к повести «Вий» заявляет: «Вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как слышал». Критики, не так давно восторженно приветствовавшие «Вечера на хуторе близ Диканьки», отнюдь не благосклонно приняли новый гоголевский опыт в жанре фантастической повести. По мнению критиков (С. П. Шевырев и др.), если автор заявляет, что это «народное предание», то оно и должно быть рассказано в «народном духе», в сказовой манере, с локализацией его в мире народных представлений и фольклорного повествования (то есть в рамках «трансляционной» модели). Если же автор работает с мифологическим материалом в зоне современного дискурса и располагает его в поле автора, а не героя, то тогда он должен был свести сюжет к типу романтической, так называемой «сумеречной» фантастики, предлагая читателю не только мистическое, но и рационалистическое объяснение происходящего. Гоголь же не оставил читателю выбора: история, случившаяся с Хомой Брутом, подана в регистре абсолютной достоверности и объективности. Автор сталкивает в повествовании мотивы из разных традиций, но выстраивает сюжет, нарушая все задаваемые ожидания. В эпизоде полета на ведьме Хоме Бруту, как романтическому герою, открывается истинное устройство мироздания: «Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал, как голубые коло-

кольчики, наклоняя свои головки, звенели. Он видел, как из-за осоки выплывала русалка...» Но Гоголь уводит героя от романтических возможностей развития событий (подобно, например, «Саламандре» В. Ф. Одоевского), да и Хома Брут не очень-то соответствует (вернее, никак не соответствует) романтическому статусу. Хуторяне рассказывают Хоме Бруту былички о том, как панночка-ведьма погубила их односельчан (то псаря Микиту, то «глупую бабу» Шепчиху). Но герой не становится героем традиционного мифологического рассказа, так как начинает оказывать сопротивление. Узнаваемый читателем сказочный сюжет («Купеческий сын отчитывает царевну») также оказывается нереализованным: повесть «Вий» не имеет сказочного хэппи-энда. В конце концов, читателю и приходится разгадывать, с какой такой целью автор погубил Хому Брута, и вообще зачем была рассказана эта история, фиктивно поданная как услышанное «народное предание».

В литературе Нового времени довольно часто вводятся дополнительные сюжетные мотивировки, восходящие к системе народных представлений — прежде всего к прогностической магии — приметам и вещим снам. Моделирование фольклорным знаком мотивной или сюжетной ситуации в литературе имеет разные формы, разные «объемы» и разные возможности толкования. Обозначенная в начале «Мертвых душ» случайная встреча с попом (дурная примета) дает дополнительное объяснение «блужданий» Чичикова. Но при этом «бесводит» героя не только вокруг помещичьих усадеб, но и в духовно-экзистенциальном плане, и не только потому, что тот не внял примете и не вернулся назад. «Сон Татьяны», как предполагает В. М. Маркович, помещен в «геометрический центр» «Онегина» и составляет своеобразную «ось симметрии» в построении романа [Маркович 1980, 25]. Мотивообразующая прогностика вешего сна Татьяны очевидна.

Частотность или значимость мотивообразующих «знаков» фольклорной традиции в сочетании с мотивами, имеющими другую природу, создают особую драматургию их взаимодействия. Эпиграф к «Метели» Пушкина из «святочной» «Светланы» В. А. Жуковского почти дословно иллюстрирует три пути к церкви — Марьи Гавриловны, Владимира и Бурмина: «Кони мчатся по буграм/ Топчут снег глубокой...»; «Вот, в сторонке божий храм / Виден одинокой»; «Вдруг метелица кругом; Снег валит клоками». В то же время такая прогностика вступает в конфликт с сюжетом баллады Жуковского, построенном на опровержении «ложного суеверия». Обозначенный в начале повести мотив «жизнь по книге»⁶ пресекается прогностикой примет: «Метель не утихала; ветер дул навстречу, как будто силась остановить молодую преступницу». «Ветер в лицо», по народным

⁶ «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах, и, следовательно, была влюблена. Предмет, избранный ею, был бедный армейский прапорщик, находившийся в отпуску в своей деревне».

приметам, — знак возвращения⁷. В описании пути Владимира можно увидеть и отсылку к представлениям о «порче свадьбы» — кони сопротивляются, не двигаются с места, не видят дороги, опрокидывают свадебные сани: «...поминутно сани опрокидывались, поминутно он их подымал». Мотив метели как буйства inferнальных сил «отводит» Владимира и «приводит» Бурмина: «Приехав однажды на станцию поздно вечером, я велел было поскорее закладывать лошадей, как вдруг поднялась ужасная метель, и смотритель, и ямщики советовали мне переждать. Я их послушался, но непонятное беспокойство овладело мною; казалось, кто-то меня так и толкал». Развязка повести опять-таки связана с мотивом «жизни по книге»: «...Я поступил неосторожно, предаваясь милой привычке, привычке видеть и слышать вас ежедневно...» (Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St.-Preux)⁸. В первом письме, в том же абзаце St.-Preux пишет Юлии про непреодолимую преграду, которая стоит между ними⁹. То есть можно допустить, что Марья Гавриловна, прекрасно знающая текст (она жила по нему), догадывается, о чем будет сейчас говорить Бурмин: он будет, так же как St.-Preux, говорить о непреодолимой преграде между ними. Он так и сделал. Цитата из романа Ж.-Ж. Руссо начинает «расшифровку» святочного приключения.

Наиболее очевидно и полно литературная версия фольклорного сюжетостроения проявляется в жанре святочного рассказа. Е. В. Душечкина в своей монографии приводит основные элементы Святков и соответственно мотивы народного святочного рассказа:

1. Разгул inferнальных сил.
2. Узнавание судьбы, особенно мотив гадания и святочного сна.
3. Святки были временем сборов, вечеринок, игрищ, и «...действия многих святочных текстов разворачиваются в обстановке святочной вечеринки».
4. Отличительная черта святочного поведения — ряжение.
5. «Святки были временем, особенно напряженным в матримониальном отношении: святочные игрища являлись местом знакомств, выбора невест и сближения молодых людей» [Душечкина 1995: 26—29].

В святочных рассказах встречаются практически все перечисленные мотивы, при доминировании трех: inferнального буйства,

⁷ Достаточно вспомнить мемуары А. Фета, где он описывает это поверье, бытующее среди крестьян: «Погода стояла бурная и холодная. Мороз доходил до 25-ти градусов при глубоком снеге. Садясь на коней, нельзя было не улыбнуться на предсказания солдатских жен, ютившихся около казарм и восклицавших при нашем выступлении: “Будут, будут назад! Слава богу, ветер прямо в лицо!”» [Фет 1983: 112].

⁸ «Однако мы ежедневно встречаемся» [Руссо 1961: 14].

⁹ «Правда я знаю, что приказывает благоразумие в тех случаях, когда не может быть надежды» [Руссо 1961: 14].

гадания/прогностики святочного сна и ряжения. Проявление даже одного из данных мотивов моделирует в литературном произведении святочный сюжет с типичным его завершением. При этом один святочный мотив, как правило, притягивает другой, приводя к концентрации мотивов и завязыванию святочного сюжета. В «Страшном гадании» А. А. Бестужева-Марлинского сочетаются/пересекаются не менее десяти вариаций святочных мотивов, что приводит к завершающему мотиву, довольно частому в литературной традиции: «...это был святочный сон».

В «Метели» А. С. Пушкина можно обнаружить четыре святочных мотива:

- сон Светланы в эпиграфе и вещий сон Марьи Гавриловны;
- буйство inferнальных сил и реализация прогностического мотива метели;
- фигуры «ряженных свадебников» (сорокалетний корнет, усатый и со шпорами землемер Шмит и юный улан);
- сближение и свадьба Бурмина и Марьи Гавриловны [Головин 2006]. В «Суженом» М. П. Погодина многократный мотив гаданий реализуется через мотив «святочного обмана» (герой является во время гадания в виде суженого «как дух бесплотный») и святочным хэппи-эндом. В отличие от народного святочного нарратива и былички жанр святочного рассказа, построенный на драматическом напряжении фольклорного и литературного начал, в большинстве случаев рождает новую авторско-читательскую интригу доверия-недоверия с эффектом «неожиданного вместо ожидаемого». В «Светлане» реализуется мотив «разоблачения суеверия». В «Страшном гадании» А. А. Бестужева-Марлинского, «Черной курице или подземных жителей» А. Погорельского все оказывается сном. В «Метели» все можно объяснить погодной случайностью в сочетании с «ветреностью» героев. В «Суженом» ловкий возлюбленный представляется inferнальным женихом.

Поэтическому потенциалу народной прогностической магии дано четкое определение А. С. Пушкиным в стихотворении «Приметы» (1829): «Так суеверные приметы/ Согласны с чувствами души». История русской литературы подтвердила не только лирические, но и сюжетобразующие возможности народных примет и вещих снов¹⁰.

¹⁰ Мы ограничились при описании «сюжетостроительной» модели мотивообразующими возможностями народных обрядовых (Святки) и прогностических представлений. Фольклорное сюжетостроение в литературе, конечно, представлено в более широком диапазоне: от конструирования сюжетных ситуаций на основе народных песен в повестях «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя до сложных сюжетов, сплетенных на основе фольклорной топики в произведениях Н. С. Лескова.

Использование фольклорных архетипов

Этот тип взаимодействия фольклора и литературы близок и к «переводной» и к «космической» моделям. Отличие заключается в том, что присутствие архетипов в литературном тексте часто отчетливо не эксплицируется на уровне дискурса, который может быть как угодно далек от фольклорного. Тем не менее, в нем присутствуют знаки, отсылающие к традиции. Если эти знаки отсутствуют то можно говорить о мифопоэтике текста, но вряд ли о взаимодействии фольклора и литературы.

Очевидно, что в данной модели «узелками» будут формулы, маркиры, структурные «сетки» (глубинные схемы) — они ведут к воспоминанию архетипической модели, не всегда осознанному. Читатель ощущает силу текста; прочтение текста происходит через архетипический уровень сознания. Этот тип фольклорно-литературного «напряжения» обязательно приводит к эффекту суггестии.

Прежде всего, «архетипическая» модель фольклорного присутствия в литературном тексте актуальна в случае обращения к универсальным жанрам, сходным по их особой роли в жизни человека и по магической направленности («как спую, так и будет: что скажу, то и сбудется»): колыбельная песня, заговоры и заклинания, молитвы (прежде всего, в варианте так называемой «народной молитвы»).

В русской литературе Нового времени достаточно много текстов, представляющих версии этих универсальных фольклорных жанров. При этом они пользуются неизменной и постоянной поддержкой «материнских», поскольку колыбельные, заговоры и молитвы не просто существуют параллельно в народной традиции, но оказываются актуальными и общеизвестными для широких социальных кругов. Почти все имели «колыбельный» опыт и, в меньшей степени, опыт магических практик в кризисных жизненных и профессиональных ситуациях. Поэтому их литературная презентация даже на уровне маркера или цитаты («Баю-баю», «Выйду я в чистое поле», «Суженый, приди ко мне ужинать») всегда вызывает к архетипу и к традиционной магической функции.

Все эти жанры представлены в вариантах «перевода», то есть в репрезентации традиции через авторские представления о ней. Но появление литературных версий обусловило и новые стратегии таких жанров. В традиции нет колыбельных себе, возлюбленной, герою, погибшему, «жутких колыбельных», «антиколыбельных»... — как у А. Фета, А. К. Толстого, Ф. Сологуба, О. Берггольц, А. Ахматовой, И. Бродского и сотен (sic!) других авторов, но и здесь жанровая прагматика традиционной колыбельной транслируется в лирическую коллизию, вызывая особый тип читательского переживания, ориентированный на архетипический уровень сознания.

Такая форма функциональной трансляции «силы» традиционного жанра может привести к уникальным литературным явлениям, как, например, колыбельным-причитаниям:

Я над этой колыбелью
Наклонилась черной елью.
Бай, бай, бай, бай!
Ай, ай, ай, ай...

Я не вижу сокола
Ни вдали, ни около.
Бай, бай, бай, бай!
Ай, ай, ай, ай...
(Ахматова А. А., «Колыбельная», 1949)

Трагический биографический контекст подчеркивается как траурным цветовым эпитетом, так и образом «сокола», в традиции фольклорной песенной символики обозначающего или жениха (мужа) или сына. Маркер колыбельной («Бай, бай, бай, бай!») перетекает в другой: «Ай, ай, ай, ай...», который может быть и колыбельным, но по звукоряду тождественен причетным голошениям. Колыбельная и причитание присутствуют в тексте параллельно и одновременно, что приводит к созданию уникальной для традиции поэтической ситуации: в колыбели отсутствует младенец, и его отсутствие тут же оплакивается причитанием, при этом сама колыбельная продолжается, как бы не смиряясь с тем, что колыбель пуста. Создается новая своеобразная поэтическая магия и возникают новые коллизии читательского восприятия [Головин 2000].

Литературная традиция представления таких жанров многообразна. Она может «архетипизировать» переживания героя (обращение Аксиньи к Дроздихе с просьбой преодолеть влечение к Григорию в «Тихом Доне» М. Шолохова; нахождение Юрием Живаго оберегов-псалмов у партизан, погибших после боя с белыми); архайзировать текст («Князь Серебряный» А. К. Толстого); создавать ситуацию обостренного психологического обряда-эпатажа (самозаговоры Передонова в «Мелком бесе» Ф. Сологуба) или псевдомагический текст, оканчивающийся обозначением фаллоса («ЖД» Д. Быкова) [Коровашко 2009].

Но в любом случае, автор, безусловно, рассчитывает на поддержку «материнского жанра», и в случае «усиления» его новой узнаваемой конкретной топикой, (например, в «Заклинании» А. Ахматовой: «Из тюремных ворот,/ Из заохтенских болот,/ Путем нехоженым,/ Лугом некошеным...»), и в случае «снижения» его магического потенциала через противостояние новой индивидуальной поэтической мифологии, как в «Заговоре от погасших» К. Бальмонта:

Иду я в чистом поле,
На светлой вольной воле,
Навстречу мне бегут,
Свились в крученый жгут,

Семь духов с полудухами,
Все черные, все злые,
Охочие до зла.
Семь духов с полудухами,
Моя душа светла,
Все злости — мне чужие...

Сходным образом в литературе Нового времени используется и архетипическая структура волшебной сказки (описанная в свое время В. Я. Проппом в «Морфологии сказки»), опыт проживания которой есть у каждого человека. В отличие от жанра литературной сказки (феномен «перевода») сказочная морфология может лежать в основе вполне современного, например, романного повествования. По мнению И. П. Смирнова, один из генетических корней романа и восходит к жанру сказки. Но кроме исторического смысла сказочная структура может задавать особое измерение читательского восприятия и, соответственно, особую актуальную семантику, как было блестяще показано И. П. Смирновым в анализе сюжета «Капитанской дочки» А. С. Пушкина [Смирнов 1972].

Особым вариантом действия архетипической модели является обращение к ритуальным структурам. Практика конструирования этнографической реальности (описанная выше), вводит в повествование огромное количество описаний народных обрядов. В «архетипическом» случае ритуал не просто является предметом отстраненного описания, а фактически ритуализует дискурс, задавая его структуру, ритм и семантику. Так, в «Лете Господнем» И. С. Шмелева само повествование приобретает ритуальные функции — воспоминание прошлого, организованного по годовому обрядовому кругу, становится своего рода ритуалом сохранения идентичности.

В «Прощании с Матерой» В. Г. Распутина ритуальные архетипические схемы пронизывают повествование, фактически превращая его полностью в ритуал прощания: разговор Дарьи с умершими родителями на кладбище; «обряжение» избы перед ее смертью; описание местного ландшафта, подчиненное ритуальным смыслам и т. д.¹¹.

В русской литературе есть и более сложные — менее эксплицированные — случаи ритуального дискурса. В «Уральском казаке» В. И. Даля жизнь Маркиана Проклятова, казалось бы, описывается в духе традиционного этнографического очерка «натуральной школы», но при этом она вписана в годовой обрядовый круг (лето — осень — зима — весна), а ее предельно детализированная типичность доводит героя фактически до уровня ритуального персонажа.

В финале рассказа Даль создает уникальный эффект: ритуальное описание ожидания «родительницами» своих мужей, еще и построен-

¹¹ См. о судьбе традиционных похоронно-поминальных формул в XX в.: [Николаев 2012].

ное на кумулятивной основе, скрывает — а, вернее, ритуально передает — трагическую весть о гибели Проклятова:

«Большой был праздник в Уральске, когда вступил туда с песнями 4-й полк. Родительницы выехали навстречу из всех низовых станиц, усеяли всю дорогу от города верст на десять; вынесли узелки, узелочки, мешочки, сткляницы, штофчики, сулейки: все, вишь, жалеючи своих, думают — голодные придут, так напоить и покормить. Стоит старуха в синем кумачном сарафане, повязанная черным китайчатым платком, держит в руках узелок и бутылочку, кланяется низехонько, спрашивает: “Проклятов, родные мои, где Маркиан?” — не слышать голосу ее из-за песенников, подходит она ближе, достает рукой казака: “Где Проклятов?” — “Сзади, матушка, сзади”. Идет вторая сотня, спрашивает старуха: “Где же Маркиан Елисеевич Проклятов, спаси вас Христос и помилуй, где Проклятов?” — “Сзади”, — говорят. Идет третья сотня — тот же привет, тот же ответ. Идет и последняя сотня, прошел и последний взвод последней сотни, а все казаки говорят ей, кивнув головою назад: «Сзади, матушка, сзади». Когда прошел и обоз и все отвечали “Сзади”, то Харитина догадалась и поняла, в чем дело, — ударилась об землю и завопила страшным голосом. Казаки увели ее домой, а Маркиана своего она уже более не видала».

Фактически В. И. Даль открывает для литературы новые возможности — порождения трагедийного катарсиса самой ритуальной реальностью.

В советскую эпоху народные обрядовые традиции объявляются вне закона и целенаправленно подменяются новой советской обрядностью. В этой кризисной ситуации сам традиционный ритуальный план жизни выпадает из поля коллективных практик. Дело сохранения традиции оказывается уделом отдельных личностей: то, что раньше делали все, продолжает делать лишь отдельный человек. Так, ведет себя Дарья в «Прощании с Матерой»; таков и герой рассказа В. М. Шукшина «Алеша Бесконвойный», который вопреки советской системе «в субботу и воскресенье не работает» («Он даже на собрания не ходил в субботу»): «В субботу он топил баню. Все. Больше ничего».

Выбор автором для продолжения традиции вроде бы самого обыкновенного бытового обычая, еще больше подчеркивает то, что речь идет об утрате не обрядовой архаики, сохранявшейся в крестьянской среде, а о самой стратегии ритуального поведения. Односельчане Алеша Бесконвойного тоже ходят в баню, но для них это не сакральное действие: «Ни у кого еще баня не топилась. Потом будут, к вечеру, на скорую руку, кое-как, пых-пых... Будут глотать горький чад и париться, Напарится не напарится — угорит, придет, хлястнется на кровать, еле живой, и думает, это баня, Хэх!..»

Рассказ В. М. Шукшина обстоятельно и в деталях описывает состояние человека, проживающего ритуал. Архетипическая структура

дается не только через эксплицитно выраженные обрядовые ситуации, но прежде всего через атмосферу ритуальных интуиций и состояний. Просыпаясь в субботу, Алеша «...сразу вспоминал, что сегодня суббота. И сразу у него распускалась в душе тихая радость. Он даже лицом светлел». Суббота становится для Алеши временем размышлений и воспоминаний («...в субботу он так много размышлял, вспоминал, думал, как ни в какой другой день» духовного очищения и обретения цельности («Всякое вредное напряжение совсем отпустило Алешу, мелкие мысли покинули голову, вселилась в душу некая цельность, крупность, ясность — жизнь стала понятной»). Шукшин точно передает лиминальное («пограничное») состояние человека, проходящего обряд. Алеша Бесконвойный переживает даже состояние временной смерти (характерное для «обрядов перехода»), пытаясь вообразить себя лежащим в гробу: «Алеша даже и руки сложил на груди и лежал так малое время. Напрягся было, чтоб увидеть себя, подобного, в гробу».

Баннный обряд Алеши Бесконвойного, как и ритуал как таковой, является «вечным возвращением» (по концепции М. Элиаде). В ситуации кризисного состояния традиционной культуры — это, скорее, возвращение не к мифологическому правремени, а к себе и своей идентичности, которая когда-то поддерживалась традицией, а теперь сама ее поддерживает¹².

В общем, читатель в случае данной прагматической модели помещен в ситуацию «архетипического узнавания», особенность которого в том, что узнаешь не что-то новое из народной жизни (см. описание «трансляционной» модели), а что-то старое, давно знакомое — и не где-то вовне, а в себе самом.

Фольклорная топики и традиционные формулы в литературном дискурсе

Литература Нового времени может обращаться к фольклорной традиции и вне ориентации на жанровые модели и без отсылок к социально-этнографической реальности. Литературный дискурс может опираться не только на конкретные фольклорные тексты и этнографические факты, а на топику как систему устойчивых представлений о мире, свойственных как крестьянам, так и любому русскому человеку, то есть русскому этническому и национальному менталитету. Переход в разряд этнической и национальной топики приводит к тому, что традиционные формулы теряют свое фольклорное вербальное обличье¹³, воспринимаясь исключительно на уровне представлений («мен-

¹² См. анализ рассказа «Алеша Бесконвойный» в статье: [Федоров 1998: 109—116].

¹³ См. о национальной топики: [Панченко 1984].

тальные формулы»), и могут быть выражены не народным, а литературным языком. В таком случае фольклорная топика не репрезентирует этнографическую реальность и не идентифицирует конкретного персонажа, а включается в смысловую структуру, заданную автором, становится не просто объектом описания, а инструментом познания, подвергается культурной рефлексии и часто проблематизируется.

В «вершинной» литературе любая отсылка к фольклорной топике никогда не является случайной, а обязательным образом складывается в систему, целно устроенный подтекст семантических связей, восходящих к традиции. Иначе говоря, если автор процитировал традиционную формулу, например, «чистое поле», а в тексте, казалось бы, больше нет фольклорных присутствий, значит, топика представлена на ином, ментальном, уровне и выражена не языком фольклора, а литературным языком. И, следовательно, фольклорная топика может выступать в функции семантического ключа к литературному тексту.

«Узелками» в данном случае являются семантические связи, коллизии, возникающие между фольклорной топикой и литературным дискурсом. Читатель оказывается в герменевтической ситуации, пытаясь понять смыслы текста через призму привлеченных автором традиционных представлений о мире, или же, по законам суггестии, неосознанно идет по тому семантическому пути, который задан воспринимаемым текстом.

Этническая топика, по сути, обладает всеобъемлющим характером, воплощая традиционные способы восприятия и осмысления мира (с его пространственно-временной структурой) и человека (с представлениями о жизни, судьбе, духовных и нравственных ценностях). Семантические регистры топики определяются типами сознания: мифологическое, ритуальное, эпическое, народно-православное и т. д. Литература выбирает свои пути в этом мире представлений (в зависимости от стиля эпохи и авторских интенций), обретая функции культурной рефлексии над этнической топикой.

Так, например, русскому менталитету свойственен комплекс представлений об «инобытийности» дороги: любую отправку из дома русский человек склонен воспринимать как «отправку на тот свет». Отсюда хорошая сохранность до нынешнего времени примет, связанных с дорогой, актуальность обычая присаживаться перед дальней дорогой, знание современными людьми текстов молитв-оберегов. В русской литературе Нового времени эти представления с поразительной полнотой воплотились в стихотворении А. С. Пушкина «Бесы»¹⁴. При крайне ограниченном количестве внешних признаков фольклоризма в тексте («Еду, еду в чистом поле»; «В поле бес нас водит, видно», «Дует, плюет на меня», «Домового ли хоронят, / Ведьму ль замуж выдают») «Бесы» представляют собой прецедент мифологии, воплощенной не традиционным способом, уникальный случай точного воплощения

¹⁴ См. об этом подробно в статье: [Николаев 2000].

(и развития!) глубинных представлений, свойственных этническому менталитету, в поэтической форме Нового времени.

Традиционная «иномирность» дороги у Пушкина реализуется в коллизии разгула бесовщины (что опять же не чуждо народным представлениям о дороге), захватывающего как весь мир (бесы «мчатся» «в беспредельной вышине»), так и человеческое существование: на ритуалы, являющиеся символами именно человеческой жизни, теперь претендует нечистая сила (похороны домового, свадьба ведьмы). Последние четыре строки стихотворения говорят не только о завоевании бесами всего мироздания вместе с беспредельной вышиной, но и о чем-то более страшном. Бесы не только заволокли внешний мир, они угрожают и человеческому сердцу, в которое они все-таки пока не могут вторгнуться:

Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...

Интересно, что в «Бесах», в отличие от других текстов пушкинской «дорожной поэзии», лирический герой полностью сливается с ямщиком по ощущению интуиций «невольного» страха, столь свойственного традиционным дорожным переживаниям. В противоположность этому, в «Зимней дороге», например, ямщик полностью отстранен от лирического героя, хотя и возбуждает в нем «что-то <...> родное» своими песнями. Образ ямщика здесь принадлежит прежде всего элегическому миру внешнего пространства с «зимней, скучной» дорогой, звоном колокольчика, «печальными полянами». В «Бесах» сближение сознаний ямщика и лирического героя сдвигает последнего как в иной экзистенциальный план — существование на грани миров, в тонкой полосе между «здесьним» и «другим» миром, так и в другой план мироощущения — восприятие мира сквозь призму этнического менталитета.

Эпическая топка, принципиально значимая для этнической самоидентификации (механизм может быть сформулирован таким образом: я русский, потому что мои предки — богатыри), неотступно сопровождает всю историю русской литературы Нового времени. Наверное, наиболее емким и точным поэтическим воплощением эпической топки является стихотворение М. Ю. Лермонтова «Бородино». Оно написано к 25-летней годовщине Бородинской битвы — это срок, когда начинает уходить из общественного сознания память очевидцев, наступает время долгой памяти. Как в этом «большом времени» (по М. М. Бахтину) должно остаться событие? Очевидно, Лермонтов и следует этой подспудной, заданной самой культурной историей функции: он создает своим стихотворением формулу события, настолько убедительную, что нам сложно сказать, что мы вспоминаем, когда слышим слово «Бородино» — стихотворение Лермонтова или само великое сражение.

Анализ стихотворения показывает, что оно концентрирует всю национальную топику представлений о войне: от лубочных речевых тактик до архетипической метафоры «битва — пир»; от формул народных исторических песен (армии — тучи, земля «потрясается» во время боя и т. д.) до топики, интонации и ритма «Науки побеждать» А. В. Суворова; от дискурса устных рассказов простых солдат, ветеранов войны 1812 года до градозащитной мифологии былинных богатырей. Именно эта возможность развернуть «Бородино» в своего рода энциклопедию национальных представлений о войне лежит в основе знаменитого высказывания Льва Толстого (по воспоминаниям С. Н. Дурылина): «Его “Бородино”, — сказал Толстой, — это зерно моей “Войны и мира”» [Дурылин 1941: 186]. Кроме этого, Лермонтов создает, наверное, самую убедительную формулу эпического сознания как такового, с идеализацией прав времени, когда жили богатыри:

— Да, были люди в наше время,
Не то, что нынешнее племя:
Богатыри — не вы!

Русская литература не только идеализирует богатырей (см. в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя: «Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему?»), но и задает линию глубокой рефлексии над закономерностями эпического сознания. В процессе христианизации архаического героического эпоса возникает эпическое православие — комплекс представлений, сочетающий исконный эпический конфликт «своего» и «чужого» миров и христианские представления¹⁵. Н. В. Гоголь в повести «Тарас Бульба» проблематизирует эпическое православие: казаки, понимая «веру» как «предковский закон» (блестящее эпическое определение веры!), в своем абсолютном — что свойственно эпосу — отрицании «чужого» мира явно нарушают заповеди самой христианской «веры»: «Дыбом стал бы ныне волос от тех страшных знаков свирепства полудикого века, которые пронесли везде запорожцы. Избитые младенцы, обрезанные груди у женщин, содранная кожа с ног по колена у выпущенных на свободу...»

В. Г. Короленко в очерке «У казаков» передает свои беседы со старым уральским казаком Анианием Ивановичем Хохлачевым, который вспоминает о набегах на киргизские аулы: «Ну, казаки аул разобьют, кибитку арканами сволокут, ребятишки и вывалются, бывало, что тараканы...

— И что же?

— Да что: головенками об котлы, а то на пики...»

Короленко четко формулирует эту особенность эпического сознания, полагающего, что жестокость по отношению к врагу есть нрав-

¹⁵ Анализ феномена эпического православия в контексте русской культурной истории представлен в работе: [Николаев 1994].

ственная заслуга: «В памяти у меня все стояло важное лицо старого казака и его эпически бесстрастный рассказ.

— Старую кровь вспоминают... Головенками об котлы... а то на пики...

И при этом взгляд — настоящего праведника...»

В. М. Гаршин в рассказе «Надежда Николаевна» ставит эпическое православие в ситуацию этической проверки. Один из героев, художник Гельфрейх задумывает написать картину, на которой должен быть изображен Илья Муромец, читающий Евангелие (Нагорную проповедь). Богатырь, который «...век прожил в подвигах и на заставах, не пропуская злого в крещеную Русь; и верил он во Христа, и молился ему, и думал, что исполняет Христовы заповеди», по мысли художника, никак не может понять заповеди «Не убий»: «И теперь он сидит и думает: “Если ударят в правую щеку, подставить левую? Как же это так, Господи? Хорошо, если ударят меня, а если женщину обидят, или ребенка тронут, или наедет поганый да начнет грабить и убивать твоих, Господи, слуг? Не трогать? Оставить, чтобы грабил и убивал? Нет, Господи, не могу я послушаться тебя! Сяду я на коня, возьму копье в руки и поеду биться во имя твое, ибо не понимаю я твоей мудрости, а дал ты мне в душу голос, и я слушаю его, а не тебя!...»

Дилемма, возникающая в сознании человека как противоречие между двумя евангельскими заповедями «Не убий» и «Возлюби ближнего своего, как самого себя», разрешается в произведениях русских писателей второй половины XIX в., прежде всего в романах Ф. М. Достоевского. Вывод может быть сформулирован таким образом: в жизни христианина могут быть ситуации, когда нельзя не убить, но нет ситуаций, когда он сможет простить себе это убийство. История литературной рефлексии над феноменом эпического православия и его топики, как видим, оказывается одной из главных линий развития русской литературы.

Частным, но значимым случаем присутствия топики в литературном дискурсе являются народные представления о самих фольклорных жанрах и явлениях. Так, например, в рассказе И. С. Тургенева «Певцы» победа в состязании Якова Турка не только определяется тем, как он поет, но и выбором песни. Рядчик из Жиздры поет плясовую песню. По народным представлениям, пляска — это игра в грех; не случайно тексты плясовых песен часто используют мотив незаконной любви. Характерна в этом контексте и манера пения рядчика: «...он *играл* и *вылял* этим голосом, как *юлою*». Протяжная песня, которую поет Яков, в народных представлениях имеет, несомненно, более высокий ценностный статус; она имеет отношение к выражению переживаний и состояний, и в противоположность вымыслу в сказке наделяется истинностью: «Сказка — складка, песня — *быль*». Никким образом не снижая высокую оценку пения Якова повествователем («Русская, *правдивая*, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны»), можно сказать, что, как

только герой запекает «Не одна во поле дороженька...», он фактически уже выиграл в состязании.

Идентификация читателем фольклорного жанра и понимание его функциональности определяют читательскую стратегию восприятия. Например, стих «Вдов он, бездетен, имеет лишь внука» из стихотворения Н. А. Некрасова «Дедушка Мазай и зайцы» может быть распознан как отсылка к жанру сказки-небылицы, существующего во многих культурах и распространенного в русской традиции: «Когда начался свет, мне было семь лет. Батяка мой не родился, дед не был женат. Вот тогда-то жили мы богато. От наготы да босоты ломились шесты. Было медной посуды — крест да пуговица. А рогатой скотины — таракан да жужжелица. А в упряжь — две кошки лысы да один кот — иноход...» [Молдавский 1955: 246—279]; «Жил я с дедушкой, а батяка мой тогда еще не родился: по тому самому, как начался свет, — было мне семь лет» [Не любо — не слушай 1985: 144—155; вариант № 6]. Этот сказочный сюжет постоянно цитируется в охотничьих анекдотах Мазая, вкупе с его раешником и порсканьем (охотничий раешник) и настраивает на восприятие текста через традицию сказки-небылицы, а не как экологическую поэму о спасении зайцев [Головин 2012].

Использование поэтики фольклорных жанров для создания нового дискурса

Данная модель, по сути своей, экспериментаторская. Авторы литературы Нового времени осваивают фольклорную поэтику не для «перевода» жанров в литературную сферу, а для создания принципиально новой поэтики на основании традиционной. Почти всегда при этом происходит жанровый, а, соответственно, и функциональный переход. Узелками здесь выступают сигналы фольклорной поэтики: от композиционных схем и образов до интонации и ритма.

Так, например, в поэме «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасов, вводя в текст народные загадки, фактически выстраивает принципы нового природоописания:

А эхо вторит всем.
Ему одна заботушка —
Честных людей поддразнивать,
Пугать ребят и баб!
Никто его не видывал,
А слышать всякий слыхивал,
Без тела — а живет оно,
Без языка — кричит!

Пришла весна — сказался снег!
Он смирен до поры:

Летит — молчит, лежит — молчит,
Когда умрет, тогда ревет.

А. Блок в поэме «Двенадцать» создает новый поэтический дискурс для воплощения «музыки революции», восходящий к частушкам, разбойничьим и плясовым песням, романсам и одновременно к языку плаката, маршевых речевок и агиток.

Ярким примером эксперимента с фольклорной поэтикой, интересно, что так и не вышедшего за пределы литературно-дружеского обихода и контекста праздничного эпистолярного балагурства, является коллективный текст, сочиненный зимой-весной 1833 г. А. С. Пушкиным, П. А. Вяземским, И. П. Мятлевым и сохранившийся в письме Вяземского к В. А. Жуковскому от 26 марта 1833 г. (Вербное воскресенье). Текст, состоящий из 96 стихов (стихи 57—79 написаны рукою Пушкина), представляет собой импровизацию в форме раешного стиха и построен на обыгрывании, прежде всего, рифменном, имен:

Надо помянуть, непременно помянуть надо:

Трех Матрен

Да Луку с Петром;

Помянуть надо и тех, которые, например...

<...>

Бывшего поэта Панцербитера,

Нашего прихода честного пресвитера,

Купца Риттера,

Розанова, славного русского кондитера,

Всех православных христиан города Санкт-Питера.

Функциональность «поминок» имеет широкий диапазон, только в первом приближении можно обнаружить следующие функции: усвоение фольклорной модели пародийных поминаний (распространены в составе игрищ святочного ряженья); практика раешного стиха; создание нового типа обиходной словесности; коллекционирование случаев антропонимической «игры природы»; формирование поэтики именованных «списков»¹⁶. В целом, можно сказать, что авторам «поминок» удалось создать уникальную культурную коллизию по созданию дискурса «народной» словесности «вольнописцев» (так они называют себя в письме Жуковскому) — независимых литераторов, принадлежащих при этом к дворянской и литературной аристократии¹⁷.

Новый поэтический дискурс обэриутов вырастает из освоения поэтики многих фольклорных жанров и явлений: считалки, потешки, прибаутки, небылицы, перевертыши, черный юмор, детский инфантильный фольклор, загадки и т. д. Обэриуты доводят до абсурда по-

¹⁶ Непревзойденным мастером поэтики именованных «списков» был Н. В. Гоголь, начиная с «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

¹⁷ См. анализ текста «поминок» в статье: [Николаев 2004.]

этику потешек, прибауток и считалок, как бы переводя ее в регистр фольклорной небылицы, но гиперболизированной на уровне нарушения логики:

Как-то бабушка махнула
и тотчас же паровоз
детям подал и сказал:
пейте кашу и сундук.

(Д. Хармс, «Случай на железной дороге», 1926)

Народная докучная сказка с ее негативно-коммуникативной функцией упрощается до примитива, акцентированного еще и использованием «детского лепета»:

Восемь человек сидит на лавке,
Вот и конец моей ссавке

(Д. Хармс, «Ссавка», 1930)

Обэриуты разворачивают семантический эксперимент, сводя вместе и сгущая «заумные» реминисценции считалок, скороговорок, загадок, потешек — тем самым открывая новую смысловую перспективу и новые возможности восприятия поэтического текста. Читатель оказывается в ситуации поиска смысла внешне бессмысленного текста:

Кука маха
дука феня
феня кука
филимоня.
<...>
Ходит крек
рыба спит
ряб сип
вдоль по рышку
мелепат-колопень
колопень.

(И. Бахтерев, «Рыба пык, или Колб колопень щека», 1945)

Особое пристрастие писатели XX в. (футуристы, обэриуты, постмодернисты) питают к народной традиции зауми. Последняя встречается в заговорах, апокрифических молитвах, заклинаниях, загадках, тайных языках, в религиозной практике различных «сект», заумных считалках и в игровых практиках: «Заумь используется в сакральных и магических ситуациях: для общения с потусторонним миром, для передачи речи нечистой силы, как способ обозначения сакральных понятий, а также для коммуникации с животными, маленькими детьми, иностранцами, т. е. с “не-людьми” или “не вполне людьми”» [Левкиевская 1999: 279—282].

Если фольклорная заумь строится на десемантизации речи и ее «чуждости», то опыты зауми в литературной традиции постулируются на ее авангардной «семантизации». Она отменяет правила синтаксиса и ниспровергает старые смыслы слов для того, чтобы выстроить из элементарных единиц языка новые смысловые миры:

«Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия, захватанное и «изнасилованное». Поэтому я называю лилию еуы — первоначальная чистота восстановлена.

<...>

2) согласные дают быт, национальность, тяжесть, гласные — обратное — вселенский язык» [Крученых 1913].

Говорение на языке зауми фиксирует альтернативность литературных групп и, соответственно, сотворение альтернативной эстетики (часто это поэтика алогизма и абсурда), что опять являет пример литературной состязательности. Использование поэтики детского заумного фольклора привносит в литературные опыты эстетику примитивности и наивности.

Вместе с тем, новый дискурс может не исключать и «учета» смыслов традиционного восприятия зауми — языка чужих и языка богов. В пьесе В. Хлебникова «Боги» каждый из персонажей-божеств вещает в регистре поэтики заумной считалки:

«— Эрот —

Юнчи, Энчи! ПигогАро!

Жури кИки: синь сонЭга, апсь забИра милюЧИ!

(Впутывает осу в седые до полу волосы старика Шанг-ти).

Плянчъ, пет, бек, пироИзи! жабурИ!

— Амур —

(прилетает с пчелкой на нитке — седом волосе из одежды Шанг-ти):

Синоана — цицириц!»

М. Л. Гаспаров предполагает, что «пьеса Хлебникова “Боги” есть не что иное, как исполински разросшаяся считалка, большая форма считалочного жанра, относящаяся к обычным считалкам, как поэма к маленькому стихотворению» [Гаспаров 200: 279—293, 806—807].

В случае этой модели язык фольклора (в широком семиотическом понимании) становится материалом для создания нового литературного языка. Позиция читателя при этом — в распознавании и дешифровке этого языка и в эстетическом наслаждении, получаемом от этой деятельности.

Типология прагматических моделей представлена. Разные прагматические модели могут сосуществовать в одном тексте, но они включены в иерархию доминант, которая определяется ракурсом взаимодействия текста, «первотекста», автора, читателя. В предложенные прагматические модели могут, несомненно, войти сотни других произведений, они могут быть дополнены, усовершенствованы новыми

межкультурными характеристиками, откорректированы. И, как нам представляется описанные прагматические модели могут быть включены в более широкую парадигму, касающуюся и других родов искусства, например, живописи.

Литература

Гаспаров 2000 — *Гаспаров М. Л.* Считалка богов (о пьесе В. Хлебникова «Боги») // Мир Велимира Хлебникова. Статьи и исследования 1911—1998. М., 2000.

Головин 2000 — *Головин В. В.* Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. Турку, 2000.

Головин 2006 — *Головин В. В.* «Метель» Пушкина: святочный комментарий. Фольклор, постфольклор, быт, литература: сб. статей к 60-летию А. Ф. Белоусова. СПб, 2006. С. 200—212.

Головин 2012 — *Головин В. В.* Не любо — не слушай: небылица о Мазае — Мюнхгаузене // Детские чтения. № 001, 2012. С. 68—77.

Дурылин 1941 — *Дурылин С.* На путях к реализму // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы: Сборник первый. М, 1941. С. 163—250.

Душечкина 1995 — *Душечкина Е. В.* Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб., 1995.

Коровашко 2009 — *Коровашко А. В.* Заговоры и заклинания в русской литературе XIX—XX веков. М., 2009.

Крученых 1913 — *Крученых А., Кульбин Н.* Декларация слова, как такового. СПб., 1913.

Левинтон 2000 — *Левинтон Г. А.* Отрывки из писем, мысли и замечания. (Из пушкиноведческих маргиналий) // Пушкинские чтения в Тарту 2. Тарту, 2000. С.146—165.

Левкиевская 1999 — *Левкиевская Е. Е.* Заумь как разновидность ритуальной речи славян. Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. Т. 2. М., 1999.

Мальцев 1989 — *Мальцев Г. И.* Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики: исследование по эстетике устно-поэтического канона. Л., 1989.

Маркович 1980 — *Маркович В. М.* Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина» // Болдинские чтения. Горький, 1980. С. 8—29.

Молдавский 1955 — *Молдавский Д.* Комментарий // Русская сатирическая сказка: В записях середины XIX—XX века. М.; Л., 1955. С. 246—279.

Надеждин 1832 — *Надеждин Н. И.* «Русские песни» Н. Цыганова // Молва, 1832, № 25.

Народные русские сказки не для печати 1997 — Русские заветные пословицы и поговорки (В. И. Даля) // Народные русские сказки не для печати, заветные пословицы и поговорки, собранные и обработанные А. Н. Афанасьевым. М., 1997.

Не любо — не слушай 1985 — Не любо — не слушай // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. Т. 3. М., 1985.

Николаев 1994 — Николаев О. Р., Тихомиров Б. Н. Эпическое православие и русская культура (к постановке проблемы) // Христианство и русская литература. СПб., 1994. С.5—48.

Николаев 1997 — Николаев О. Р. Почему мы не поем «русские народные» песни до конца? (О некоторых механизмах трансляции русской песенной традиции) // Русский текст. 1997. № 5. С. 125—140.

Николаев 2000 — Николаев О. Р. Стихотворение А. С. Пушкина «Бесы»: опыт архетипического прочтения // Педагогические мастерские по литературе. СПб., 2000. С. 248—264.

Николаев 2004 — Николаев О. Р. «Три Матрены»: к вопросу о поминальной топике в поэзии А. С. Пушкина // «Он видит Новгород великой...». Материалы VII Международной пушкинской конференции «Пушкин и мировая культура». Великий Новгород, 31 мая — 4 июня 2004 г. СПб.; В. Новгород, 2004. С. 78—105.

Николаев 2012 — Николаев О. Р. Традиционные формулы крестьянской культуры на сломе эпох: «похоронили хорошо» (к вопросу о фотографиях похорон) // Проблемы истории, филологии, культуры. Москва-Магнитогорск-Новосибирск, 2012. С. 358—370.

Панченко 1984 — Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.

Русская литература и фольклор 1970 — Русская литература и фольклор (XI—XVIII вв.). Л., 1970.

Русская литература и фольклор 1976 — Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.). Л., 1976.

Русская литература и фольклор 1982 — Русская литература и фольклор (вторая половина XIX в.). Л., 1982.

Русская литература и фольклор 1987 — Русская литература и фольклор (конец XIX в.). Л., 1987.

Руссо 1961 — Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения в трех томах. Т. II. М., 1961.

Смирнов 1972 — Смирнов И. П. От сказки к роману// ТОДРЛ. Т. 27; Л., 1972. С. 284—320.

Федоров 1998 — Федоров С. В. Мудрость любви. «Алеша Бесконвойный» на уроках внеклассного чтения в 10-м классе // Дорофеева М. Г., Коновалова Л. И., Федоров С. В., Шолпо И. Л. Изучение творчества В. М. Шукшина в школе. Книга для учителя. СПб., 1998. С. 109—116.

Фет 1983 — Фет А. Воспоминания. М., 1983.

Summary. *The present research proposes a typology of pragmatic models for literary texts connected with folk tradition. Every single model considers author's reflection of tradition, explication forms of folk-literature interaction inside a text, and anticipated readers' perception.*

Key words. *Literature, folklore, reflection, reader, text pragmatics*

О.Р. Николаев

ФОЛЬКЛОРНАЯ СИМВОЛИКА ДОРОГИ И ПОЭЗИЯ А. С. ПУШКИНА.

•

Дорога – неотъемлемый элемент русской этнической картины мира и русского национального менталитета.. В современных исследованиях место концепта «дороги» статистически определяется в ядре русского языкового сознания; по мнению Ю.Н.Караулова, это ядро может быть определено путем исследования «ассоциативно-вербальной сети» русского языка – «из тех слов (идей, понятий, концептов) в АВС [ассоциативно-вербальных сети – *О.Н.*], которые имеют наибольшее число связей, т.е. вызваны в качестве ответов на наибольшее число стимулов»¹. «Дорога» в составе статистически преобладающих 75 слов-ответов занимает 27-е место – 257 слов-стимулов вызвало в качестве ответа слово «дорога». Для сравнения: 1-е место – «человек» (773 слова-стимула); 2-е – «дом» (593); 5-е – «жизнь» (494). Интересно, что слово «путь», которое может восприниматься и как синоним слова «дорога» (ср. с фольклорной формулой «путь-дорога»), заняло в данном списке 75-е место (150 слов-стимулов)².

¹ Караулов Ю.Н. Показатели национального менталитета в ассоциативно-вербальной сети // Языковое сознание и образ мира. М., 2000. С. 194.

² Там же. С. 195. Состав ядра русского языкового сознания взят Ю.Н.Карауловым, согласно его указанию, из работы: Уфимцева Н.В. Русские: опыт еще одного самопознания // Этнокультурная специфика языкового сознания. М., 1996.

Дорога – один из ключевых мотивов русской литературы. Топика дороги в творчестве различных русских писателей исследована довольно основательно. При этом вопрос о взаимосвязи семантики литературного мотива с семантикой дороги, отразившейся в фольклорно-мифологической традиции, вряд ли можно считать решенным. Во многом это объясняется тем, что и само народное восприятие и осмысление дороги не обрело в науке системного описания. Т.Б.Щепанская, предпринявшая в свое время цикл исследований по традиционной «культуре дороги», обратила внимание на значимую закономерность в изучении русской народной культуры: «В рамках русской культуры явственно различаются два комплекса – «дома» и «дороги», однако этнографическое описание почти полностью замыкается на домашних традициях. Это и понятно, поскольку речь идет о культуре в целом оседлой, а главное – осознающей себя оседлой. Традиционное мировосприятие нередко игнорировало дорогу, утверждая ценности дома: это характерная черта, с которой мы еще не раз столкнемся и которая будет сильно затруднять наше исследование...»³. Интересно, что энциклопедическая статья «Дорога» в словаре «Славянские древности» в основном описывает представления о дороге с точки зрения «дома» – их включение в многочисленные пласты ритуально-

³ Щепанская Т.Б. Культура дороги на Русском Севере: Странник // Русский Север: Ареалы и культурные традиции. СПб., 1992. С. 102.

магической практики, характеризующей прежде всего оседлую культуру⁴.

В данной статье сделана попытка (не претендующая на исчерпывающую полноту) проследить основные «силовые линии» традиционной семантики дороги, при этом по возможности уловить их противоречивость и разнонаправленность, обусловленные разными пластами, уровнями, жанрами внутри традиции. Своего рода «топографический абрис» фольклорно-мифологической символики дороги будет соотнесен с «дорожной» топикой поэзии Пушкина, что, надеюсь, поможет в будущем заняться системным описанием национальной топики дороги в целом. Именно Пушкин является основателем русской «дорожной» поэзии, кстати, явно недостаточно исследованной. К тому же, кажется, он первый из русских поэтов, кто столь часто и столь основательно обращался к традиционному комплексу представлений о дороге.

Дорога в эпической картине мира..

В архаической мифологической картине мира дорога — это показатель связности, освоенности, упорядоченности Космоса. Одно из главных отличий Хаоса от Космоса и заключается в том, что в последнем проложены дороги, особенно это значимо на эпико-героической стадии развития мифологии, когда «свой» мир окончательно отстаивает свою самостоятельность и

⁴ Левкиевская Е.Е. Дорога // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 2. М., 1999.

независимость от «другого» мира⁵. В эпической традиции одна из основных функций героя — очищение дороги от занявших ее чудовищ (позже — разбойников). В этом контексте может восприниматься и разгадывание Эдипом загадки Сфинкса, который сидел у ворот Фив и убивал всех идущих в город, кто не мог дать ответ на его вопрос. В русской былинной традиции мотив очищения дороги связан прежде всего с образом Ильи Муромца. В былине «Илья Муромец и Соловей-разбойник» богатырь очищает «прямоезжую дорожку» к Киеву, убивая чудовище, которое «засело» на ней:

Прямоезжая дорожка заколодела,
Заколодела дорожка замуравела,
А й по той по дорожке прямоезжею
Да й пехотою никто да не прохаживал,
На добром коне никто да не проезживал.
Как у той ли-то у Грязи-то у Черной,
Да у той ли у березы у поклапья,
Да у той ли речки у Смородины,
У того креста у Леванидова
Сидит Соловей-разбойник во сыром дубу⁶

Место, где сидит Соловей-разбойник, обладает атрибутами с отчетливой «нечистой» семантикой: «Грязь

⁵ В более архаических, чем героический эпос, фольклорных жанрах (волшебная сказка, заговор и т.д.) значима не дорога в «своем» мире, а путь в «другой» мир. Дорога является в этом случае скорее лишь знаком пути; выбор сказочным героем одной дороги из трех суть выбор правильного пути в «другой» мир.

⁶ Былины / Сост., вступит. статья, подгот. текстов и коммент. Ф.М. Селиванова. М., 1988. С. 113-114.

Черная», «береза покаяная» (кривая, уродливая). Название реки «Смородина» — сказочное, что указывает на ее мифологический статус. Река Смородина в сказке — пограничная река между мирами. «Крест Леванидов» также может символизировать опасность места: в традиции придорожные кресты (как и придорожные часовни) ставились на перекрестках, где, по народным представлениям, всегда собирается нечистая сила. Таким образом, дорога, призванная обеспечивать единство мира, связь эпической столицы с остальной Русью, здесь превращается в место сосредоточения хаотических сил — в результате дорога зарастает («заколодела», «замуравела») и заустевает (никто «не прохаживал», «не проезживал»).

В некоторых вариантах былин об Илье Муромце встречаются народно-христианские модификации мотива очищения дорог. Богатырь одну за одной проезжает несколько дорог и, проехав каждую, ставит часовню. Часовня символизирует очищенность и христианскую освоенность пространства. В другом варианте Илья Муромец, проезжая по дороге, разбрасывает по сторонам кипарисовые крестики. В былине «Три поездки Ильи Муромца» сказочный мотив «выбора дороги» соединяется с мотивом «очищения дороги». Правда, в отличие от сказки, где герой выбирает самую опасную дорогу, Илья Муромец проезжает все три. Кстати, именно эта былина может быть переосмыслена сказителями как последняя

история из «эпической биографии» богатыря и часто заканчивается его смертью. Интересно, что «биография» Ильи Муромца начинается с «очищения дороги» (былина о Соловье-разбойнике повествует о первых подвигах Ильи) и этим же мотивом заканчивается.

В более поздней, чем былины, традиции исторических песен неприятель, приходящий на Русь, угрожает прежде всего именно дорогам и в первую очередь разоряет их. См., например, песенный тип «Разоренная дорожка», повествующий об Отечественной войне 1812 г.:

Разоренная путь-дорожка от Можая до Москвы.

– Уж кто тебя, дороженьку, разорил?

– Разорил меня, путь-дорожку, неприятель, вор-француз.

Разоривши путь-дорожку, во свою землю жить пошел⁷.

Формульная тема «разоренная дорожка» является поздней трансформацией эпической ситуации «дорогу занимает чудовище (разбойники)». Возможен в традиции даже такой вариант уничтожения дорог:

– Как рассукин сын Арак<чеев>

Всю Россию разорил.

Все дороженьки порыл,

Ракитничком насадил⁸.

«Зеленые насаждения» Аракчеева здесь тоже неслучайны. В народной лирической традиции «ракитов

⁷ Собрание народных песен П.В.Киреевского: Записи П.И. Якушкина. Т. 2. Л., 1986. № 303.

⁸ Собрание народных песен П.В.Киреевского: Записи П.И. Якушкина. Т. 1. Л., 1983. № 165.

куст» связан с семантическим полем смерти. Фигурально выражаясь, Аракчеев «сеет смерть» и уничтожает обжитость и связность мира.

Дороги могут противостоять пространству «другого» мира. В русском пространственном менталитете «свой» мир («дом») противопоставлен или «лесу» (севернорусская традиция) или «степи» (южнорусская традиция). В знаменитой старинной ямщицкой песне «Степь Моздокская» «украшенность» степи дорогами означает ее освоенность (хотя и проблематичную, судя по сюжетной ситуации песни – смерть ямщика) и преодолевает ее открытость, безграничность и «иномирность»:

Юж ты степь моя, степь Моздовская!

Отчего ж ты далеко ты, степь, протянулася?

Протянулася степь до самого Царицына,

До Царицына, степь, ты до князя Голицына.

Чем же ты, степь, степь, изукрашена?

Изукрашена ж ты, степь, большими дорогами, все широками⁹.

Описанная «космическая» семантика дороги довольно архаична и сохранилась прежде всего в классических формах эпоса. В русском этническом менталитете актуальны и действенны до сих пор иные «дорожные» смыслы.

Дорога в народной лирической традиции..

⁹ Там же. № 324.

В фольклорной лирической традиции формула дороги имеет уже не мифологическое, а психологическое наполнение. Но этот психологизм возникает как рефлексия над мифологическими смыслами. Так, дорога, соединяющая в эпосе части мироздания (Космоса), столицу и окраины эпического мира, в любовной лирике способна соединять или разъединять молодца и девицу. В традиции лирических песен отчетливо выделяются два семантических комплекса дороги: «дорога соединяющая» и «дорога разлучающая».

«Дорога соединяющая».

Парадоксальность этого формульно-смыслового комплекса заключается в том, что семантика соединения чаще всего дается негативно, через отрицание возможности соединения. Конечно, встреча с милым может произойти только, если в мире проложены дороги. Но, в том случае, если описывается встреча, то формула дороги чаще всего и не возникает, о ней традиция как бы забывает, а вспоминает лишь тогда, когда встреча оказывается невозможной. Неизбежность разлуки в традиции передается мотивами уничтожения дороги природными (стихийными) силами: «Зарастание, запустение, снежный занос в народной лирике символизируют горе, беду, несчастье»¹⁰. Именно песню о зарастающей дороге поет Яков Турок в рассказе И. С. Тургенева «Певцы». Автор

¹⁰ Герасимова Н.М. Народная лирическая песня «Дороженька» // Анализ одного стихотворения. Л., 1985. С. 50.

только называет ее по зачину («Не одна во поле дороженька пролегала...»), что указывает на ее широкую известность и возможность восстановить в памяти читателем, то есть на ее значимость для русского менталитета. Подобным статусом обладает, например, знаменитая «Лучинушка»; в литературных текстах обычно достаточно только назвать ее или воспроизвести зачин. Таким образом цитирует «Лучинушку» и Пушкин в стихотворении «В поле чистом серебрится...» (1833):

Пой: «Лучинушка, лучина,
Что же не светло горишь?»¹¹ .

Для того, чтобы отчетливее представить лирическое развертывание традиционного мотива дороги приведем один из вариантов «Дороженьки»:

Ах, не одна то ль . не одна во поле дороженька —
Одна пролегала;
Она ельничком, мелким березничком —
Она зарастала,
Она частым ли, частым горьким осинничком
Ее застилала...
Ах, что нельзя-то ли мне, нельзя мне к сударушке,

¹¹ Пушкин А.С. Собрание сочинений: В десяти томах. М., 1959-1962. Т. 2. С. 613. Далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках с указанием номера тома и страниц. Об особом месте «Лучинушки» в русском менталитете см. также в рассказе А.П.Чехова «Ионыч» комментарий повествователя к чтению Верой Иосифовной сочиненного ею романа: «Прошел час, другой. В городском саду по соседству играл оркестр и пел хор песенников, Когда Вера Иосифовна закрыла свою тетрадь, то минут пять молчали и слушали «Лучинушку», которую пел хор, и эта песня передавала то, чего не было в романе и что бывает в жизни» (Чехов А.П. Собрание сочинений: В двенадцати томах. М., 1960-1964. Т. 8. С. 317).

Нельзя в гости ехать;
Так поеду ли я к любезной сударушке
Да все стороною:
Ах ты прости-прощай, мил сердечный друг,
Прощай, будь здорова!..
Коли лучше ты меня найдешь, меня позабудешь,
Коли хуже ты меня найдешь, меня вспомнешь!¹²

Заращение «дороженьки» передает невозможность встречи с милым, некую фатальную непреложность разлуки. Тонкий анализ данного варианта песни, сделанный Н.М.Герасимовой, показывает, насколько семантически и эмоционально изысканным может быть развертывание формульной темы «заращения»: «Эмоциональный эффект усиливается за счет изменения объема понятий: «дороженька» заращается «ельничком», «мелким березничком» (конкретизирующий эпитет) и, наконец, «частым горьким осинничком» (конкретизирующий эпитет «частый» сопровождается метафорическим эпитетом «горький», актуализирующим символическое значение слова «осина» – в народной лирике – дерево горя, печали)»¹³. Замечу, что попытка проехать «стороною» заведомо обречена на неудачу, так как в фольклорном универсуме истинная дорога может быть только одна; стороною невозможно проехать к милой. Так, кстати, и для Ильи Муромца существует только один

¹² Цит. по кн.: Герасимова Н.М. Указ. Соч. С. 49.

¹³ Там же. С. 53.

путь до Киева — «прямоезжая дорожка», занятая Соловьем-разбойником. Формульная тема прощания, которой заканчивается данный текст, широко распространена в лирической традиции и может встречаться в сочетании с самыми разнообразными формульными темами. Так, Пушкин избирает одним из эпиграфов к V главе «Капитанской дочки» («Любовь») два последних стиха¹⁴.

В тургеневских «Певцах» песня о зарастающей дороге звучит среди людей, потерявших свой путь. И именно ее восприятие открывает некое новое пространство в душах героев и повествователя: «Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль»¹⁵. Здесь Тургенев использует хорошо известный в русской литературе мотив «врачевания» души пространством, кстати, не встречающийся в народной традиции, в которой «необозримое», «широкое», «бесконечное» — характеристики скорее негативные. «Степь» в традиционном мировосприятии — аналог «другого мира», «знакомая степь» для фольклорного сознания — оксюморон: степь не может быть знакомой как

¹⁴ Комментаторы отмечают, что данный эпиграф взят из песни «Вещевало мое сердце, вещевало», знакомой А.С.Пушкину по сборнику: Новое и полное собрание российских песен, изданное Н. Новиковым. М., 1780. Ч. 1. N 135 (Пушкин А.С. Капитанская дочка/ Изд. подгот. Ю.Г.Оксман. Л., 1984. С. 286).

¹⁵ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти тт. М., 1979. Т. 3. С. 222.

пространство «иное», чреватое неизвестностью и опасностью¹⁶.

Формула «зарастания дороги» часто в народной лирике предстает не в объективном, а в субъективном преломлении. Молодец (девушка) призывает дорогу зарости:

Зарости же эта дорожка все травой-муравой,
Все широким лапухом,
Крапиваю стрекучаю, еще горьким палыном¹⁷.

Как видим, «сорная трава» здесь (еще и в таком видовом разнообразии, встречающемся нечасто в традиции) выступает синонимической заменой «сорного» леса («ельничком, мелким березничком»). Очевидно, эмоциональная подоплека этой формульной темы — расставание с последними надеждами на любовь. Формула «дорогу призывают зарости» может сочетаться с формулой «дорога западает снегом»:

Зарастай, моя дорожка, травой-муравой,
Западут наши дорожки белыми снежками¹⁸.

¹⁶ В данном случае речь идет о проявленности семантики в фольклорной традиции, в реальности народный менталитет, очевидно, вбирал в себя и многие другие представления, в том числе и некую тягу к пространственному расширению. В этой связи уместно упомянуть попытки А.П.Платонова объяснить русскую «болезнь пространством» в романе «Чевенгур»: «... он [Шумилин – О.Н.] вспомнил про одно чтение научной книги, что от скорости сила тяготения, вес тела и жизни уменьшается, стало быть, оттого люди в несчастьи стараются двигаться. Русские странники и богомольцы потому и брели постоянно, что они рассеивали на своем ходу тяжесть горящей души народа» (Платонов А. Ювенильное море. Повести, роман. Уфа, 1990. С. 260); «Обоим всадникам стало легче, когда они почувствовали дорогу, влекущую их вдаль из тесноты населения. У каждого, даже от суточной оседлости, в сердце скопьялась сила тоски: поэтому Дванов и Копенкин боялись потолок хат и стремились на дороги, которые отсасывали у них лишнюю кровь из сердца» (Там же. С. 304).

¹⁷ Собрание народных песен П.В.Киреевского: Записи П.И. Якушкина. Т. 2. Л., 1986. № 279.

¹⁸ Собрание народных песен П.В.Киреевского: Записи П.И. Якушкина. Т. 1. Л., 1983. № 542.

Традиция способна и на утонченные смысловые вариации формулы «дорога зарастает». В одной из песен жена, которую разлюбил милый, жалуется на свою жизнь:

— Кабы знала свою долю, замуж не ходила.

Через буйную дорожку ковыл-травка вьется,

У молодца сердечушка трепещется, бьется¹⁹.

Сочетание эпитета «буйная» с формулой «ковыл-травка вьется» (ковыль – трава дикая и сорная) означает, что молодец полюбил другую, то есть вступил на «дорожку» незаконной любви.

Лирический субъект может «расправиться» с дорогой, а, соответственно, расстаться с надеждами, не только призвав ее зарости, а, например, залив весь мир слезами:

Тужит, плачет девушка,

Заливается слезьми,

Заливала-то девушка

Все дорожки и лужки,

Круты, славны бережки²⁰.

Таким образом, в лирической традиции судьба дороги опосредованно связана с судьбой любви, хотя прямое отождествление «дорога — судьба» в фольклоре не встречается.

«Дорога разлучающая».

Семантика разлуки гораздо чаще передается через мотив «западания дороги (см. выше), но может быть

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. № 364.

воплощенной и в формуле «дороги-разлучницы», в этом случае синонимичной другим «разлучающим» образам, таким как «неволя» или «чужая сторона»:

Мне сегодняшней день скука,
Со милым моим разлука.
Разлучает нас неволя,
Чужедальняя сторонка,
Петербургская дорожка,
Московская широкая²¹.

В фольклорной традиции можно обнаружить и семантический комплекс «разлука – дорога – песня», ассоциативно (через формулу «горе мыкает»), связанный с мотивом «слез»:

Что пошел милый да пошел,
Пошел милый во дороженьку,
Что во дальнюю пошел, во печальную.
Что запел милый да запел,
Запел с горя песенку.
Что не песенку милый да поет,
Ой, да горе мыкает²²...

В русской поэзии связь «дороги» с «песней» фактически всегда осуществляется через образ ямщика, опять же, кажется, с легкой руки Пушкина. В стихотворении «Зимняя дорога» (1826) путь оказывается соединенным с рефлексией лирического героя, европейца

²¹ Собрание народных песен П.В.Киреевского: Записи П.И. Якушкина. Т. 2. Л., 1986. № 307.

²² Цит. по памяти из репертуара фольклорного ансамбля ЛГУ середины 1980-х гг.

по культурному самоопределению (отсюда элегическая тональность стихотворения) и русского по глубинному строю чувств:

Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика:
То разгулье удалое,
То сердечная тоска...

(2, 159)

Начиная с Пушкина, дорога все устойчивее ассоциируется с «русскостью»; само пребывание в пути оказывается формой этнического самопознания. В стихотворении «В поле чистом серебрится...» снова повторяется с вариациями тот же семантический комплекс («песня ямщика» — «дорожная скука» — «родные звуки»):

Пой: в часы дорожной скуки,
На дороге, в тьме ночной
Сладки мне родные звуки,
Звуки песни удалой.

(2, 613)

Впоследствии в русской литературе именно дорога окажется пространственной реальностью, находясь в которой, человек погружается в состояние напряженной этнической и национальной рефлексии и осознает свою любовь к Родине (стихотворение М. Ю. Лермонтова «Родина», «Мертвые души» Н. В. Гоголя и др.). Подобные смыслы, естественно, далеки от фольклорной традиции.

В солдатских песнях разлучающая дорога оказывается причиной слез, а они, в свою очередь, противостоят дороге, субъективно ее уничтожая:

Как по славной ли по Питерской дорожке,
Уж как шли-прошли солдаты молодые.
За солдатами едут матери родные.
Во слезах пути-дороженьки не видят²³.

В поэзии Пушкина традиционная лирическая символика дороги фактически не используется. Переклички могут быть установлены только на типологическом уровне, то есть при совпадении предельно обобщенных лирических ситуаций. Так, в стихотворении «Няне» (1826) универсальная для мировой традиции формула ожидания – «женщина у окна» («Ты под окном своей светлицы / Горюешь будто на часах») – сочетается с мотивом дороги:

Глядишь в забытые ворота
На черный отдаленный путь.

(2, 152).

Соответственно, и «дорога» приобретает семантику ожидания: это дорога, по которой уехал и по которой должен вернуться лирический герой – питомец няни. В контексте ожидания «дорога соединяющая» и «дорога разлучающая» сливаются в одном смысловом поле, существующем, правда, в подтексте. Кстати, и определение

²³ Собрание народных песен П.В.Киреевского: Записи П.И. Якушкина. Т. 2. Л., 1986. № 138.

«отдаленный» отчасти перекликается с фольклорной лирической традицией, любящей как бы постоянно отодвигать горизонт (ср., например, с широко распространенным зачином: «Далече, далече во чистом поле...»).

Лирическая амбивалентность образа дороги, способной соединять и разлучать любящих, лежит в основе стихотворения Пушкина «Приметы». Хотя переклички с традиционным мировосприятием здесь возникают на ином, магически-бытовом, а не лирическом уровне: «Так суеверные приметы / Согласны с чувствами души» (2, 243). Подчеркиваю, что указанные наблюдения отнюдь не подтверждают зависимость этих стихотворений от народной традиции, действительно, здесь речь идет, скорее, о едином фонде образных и смысловых универсалий, общем для фольклора и литературы.

Дорога как «инобытие». «Смерть в дороге».

В народной традиции смерть связана с мотивом пути в «другой мир»²⁴. Эти представления Пушкину были хорошо известны, как любому русскому человеку. В «Прощальной песне Иосифа Маглановича» («Песни западных славян») воспроизведена общеславянская символика дороги в царство мертвых:

С Богом, в дальнюю дорогу!

²⁴ См., например: Невская Л.Г. Семантика дороги и смежных представлений в погребальном обряде // Структура текста. М., 1980. С. 228-239.

Путь найдешь ты, слава Богу,
Светит месяц, ночь ясна;
Чарка выпита до дна.

(2, 403).

Представления о смерти как о пути в «тот мир» относятся, очевидно, к числу универсалий. Но русский пространственный менталитет обладает иным и, может быть, в какой-то мере исключительным свойством. Архаическая семантика дороги как важнейшего элемента Космоса оказалась невостребованной в актуальных мифологических представлениях, то есть, собственно, в русском менталитете. Вместо того, чтобы быть противопоставленной «другому» миру, дорога стала представлять именно «другой» мир. Русский человек (в том числе на глубинном уровне ощущений и современный) воспринимает дорогу как состояние «инобытия»: «...если верить традиционному взгляду, человек в пути вообще терял всякий статус и принадлежал уже не к обществу людей, а к «иному миру»²⁵. Нахождение в дороге суть нахождение в «другом» мире²⁶, а, следовательно, каждый выход в путь может восприниматься как отправка на «тот свет». В народной традиции существует «культура дороги» — система представлений, ритуальных предписаний и магических действий, направленная на обеспечение мифологической безопасности в пути (обереги, дорожные

²⁵ Щепанская Т.Б. Указ.соч. С. 102.

молитвы, дорожные кресты и часовни и т.д.)²⁷. Остатками этой культуры можно считать устойчивый стереотип русского поведения – присаживаться перед дальней дорогой; неплохую сохранность (в том числе и среди городского населения) «дорожных» молитвенных формул-оберегов; устойчивое восприятие прощания как прощания навсегда. В этом контексте формула «С любимыми не расставайтесь <...> И каждый раз навек прощайтесь, / Когда уходите на миг», ставшая необыкновенно популярной благодаря фильму «Ирония судьбы, или С легким паром», вполне соответствует русскому «дорожному» менталитету²⁸.

В народных солдатских песнях эти представления отразились в широко распространенной формульной теме «нехоженой дороги»:

...Пролежала путь-дороженька,
Дороженька была торна,
Широка, долга Московска,
Московска, Питенбургска.
Никто по ей не прохаживал,
Никто следы не прокладывал,
Только шли-прошли солдаты,

²⁶ Не с этим ли представлением связан вечный русский феномен «плохих дорог»: кто же строит дороги в «другом мире», да и нужно ли вообще его обустривать?

²⁷ См.: Щепанская Т.Б. Указ. соч. С. 102-126.

²⁸ В доме моих родителей существовал любопытный обычай : если кто-то уходил из дома, хотя бы ненадолго (чуть ли не в соседний магазин или вынести мусор), то оставшийся должен был обязательно подойти к окну и помахать рукой, на что уходящий должен был ответить тем же. Все родные и знакомые об этом знали; новых гостей об этом предупреждали перед уходом: «мы вам помашем». Обычай имел явные ритуально-магические коннотации: если кто-то из участников этого

Солдатушки, люди бедны²⁹.

Торная дорога, да еще и топонимически определенная как «столичная» не может быть «нехоженой» с точки зрения реальности. Она такова с точки зрения менталитета, ибо любой человек вне «своего мира» оказывается в состоянии «инобытия». Солдаты и ведут это «инобытийное» существование. Эта дорога ниоткуда не выходит и никуда не ведет; она и есть «инаковая» реальность³⁰.

С этими представлениями связан один из основных парадоксов русского менталитета: русский человек, согласно традиции, выше всего ставящий ценности дома и оседлой жизни, при этом постоянно находится в движении, его постоянно куда-то «несет», и не только по воле обстоятельств³¹. Неслучайно в русскую национальную топику

«прощания» (уходящий или остающийся) по каким-либо причинам не оборачивался или не подходил к окну, другой начинал расстраиваться и тревожиться – как бы чего не случилось.

²⁹ Великорусские народные песни, изданные А.И.Соболевым. Т. 1-7. СПб., 1895-1902. Т. 6. № 171.

³⁰ В одной из казачьих песен противопоставляются две дороги с разной семантикой, что довольно редко встречается в народной лирике:

Мимо моего разделеного садочка,
Что козацкого развысокого теремочка
Пролежала тут дороженька небольшая,
Вдоль дороженьки бежит речунька слезовая,
А по речушке бежит струинька.
По большой же по дороженьке все едут казаки.

(Собрание народных песен П.В.Киреевского: Записи Языковых в Симбирской и Оренбургской губерниях. Т. 1. Л., 1977. 199).

Формулами «садочек» и «теремочек» задано пространство «дома», при этом используются: прием «величания»: «РАЗзеленый», «РАЗвысокий»; уменьшительно-ласкательные формы слов «сад», «терем». Очевидно, это пространство женское, вернее – женского ожидания. «Дороженька небольшая» – это та дорога, по которой должен вернуться казак (муж, сын, милый) из похода. Значение «ожидания» подчеркивается и формулой «слезовой реки», передающей предельную трагическую силу переживаний. Слово «струинька» указывает скорее всего на формулу «струинька кровавая», широко распространенную в традиции и связанную с формулой «слезовой реки»; означает она возможность насильственной смерти для казака. «Большая дороженька» – это дорога, пролегающая в «чужом мире», дорога как знак «инакового» существования казаков.

³¹ Т.Б.Щепанская в этом контексте определяет русский этнос как «движущийся этнос с самосознанием оседлого» (Щепанская Т.Б. Указ. соч. С. 103).

(термин А.М.Панченко) входит комплекс представлений о смерти в дороге; в фольклорной традиции поэтизации подвергся мотив смерти ямщика. Если обычный традиционный человек только время от времени погружается в состояние дорожного «инобытия», ямщик существует в нем постоянно. Страшная для русского человека возможность умереть в дороге, в «ином мире», для ямщиков почти реальность. Кстати, песня «Степь да степь кругом», восходящая к стихотворению И.З.Сурикова (стилизации старинной ямщицкой песни «Степь Моздокская»), является одной из важнейших песенных ипостасей русского менталитета³².

В поэзии Пушкина комплекс традиционных представлений об «инобытийности» дороги воплотился с поразительной полнотой в стихотворении «Бесы» (1830)³³. При крайне ограниченном количестве внешних признаков фольклоризма («Еду, еду в чистом поле»; «В поле бес нас водит, видно», «Дует, плюет на меня», «Домового ли хоронят, / Ведьму ль замуж выдают»)(2, 297-298) «Бесы» представляют собой уникальный случай точного воплощения глубинных представлений, свойственных этническому менталитету, в поэтической форме Нового времени. Традиционная «иномирность» дороги у Пушкина реализуется в коллизии разгула бесовщины (что опять же не чуждо народным

³² См. об этом в ст.: Николаев О.Р. Почему мы не поем «русские народные» песни до конца? (О некоторых механизмах трансляции русской песенной традиции) // Русский текст. 1997. № 5. С. 125-140.

³³ См. об этом подробно в ст.: Николаев О.Р. Стихотворение А.С. Пушкина «Бесы»: опыт архетипического прочтения // Педагогические мастерские по литературе. СПб., 2000. С. 248-264.

представлениям о дороге), захватывающего как весь мир (бесы «мчатся» «в беспредельной вышине»), так и человеческое существование: на ритуалы, являющиеся символами именно человеческой жизни, теперь претендует нечистая сила (похороны домового, свадьба ведьмы). Последние четыре строки стихотворения говорят не только о завоевании бесами всего мироздания вместе с беспредельной вышиной, но и о чем-то более страшном. Бесы не только заполонили внешний мир, они угрожают и человеческому сердцу, в которое они все-таки пока не могут вторгнуться:

Визгом жалобным и воем

Надрывая сердце мне...

(2, 298).

Интересно, что в «Бесах» в отличие от других текстов пушкинской «дорожной поэзии» лирический герой полностью сливается с ямщиком по ощущению интуиций «невольного» страха, столь свойственного традиционным дорожным переживаниям. В противоположность этому, в «Зимней дороге» ямщик полностью отстранен от лирического героя, хотя и возбуждает в нем «что-то <...>.родное» своими песнями. Образ ямщика здесь принадлежит прежде всего элегическому миру внешнего пространства с «зимней, скучной» дорогой, звоном колокольчика, «печальными полянами». В «Бесах» сближение сознаний ямщика и лирического героя сдвигает последнего как в иной экзистенциальный план – существование на грани миров, в тонкой полосе между «здешним» и «другим»

миром, так и в другой план мироощущения – восприятие мира сквозь призму этнического менталитета.

Особая значимость мотива «смерти в дороге» в русском менталитете обусловлена еще одним глубинным русским представлением – опасностью быть похороненным в «чужом мире». Для русского человека, во-первых, вообще страшна не смерть, а отсутствие погребения, то есть невозможность быть преданным земле (эти представления восходят к культу матери-сырой земли)³⁴; во-вторых, страшна опасность быть погребенным не в «своей» земле, на «чужой стороне». Б.А.Успенский, рассматривая дуализм русских средневековых представлений о пространстве, обусловивший восприятие «заморских» стран как «другого мира», заметил: «Страх умереть на чужбине, столь характерный для русских представлений, может быть вообще неизвестен другим народам»³⁵. Кстати, Пушкин в «Истории Петра» приводит характерное в этом контексте «фамильное предание»: «Жены молодых людей, отправляемых [при Петре] за море, надели траур (синее платье)»³⁶

Таким образом, обозначается еще одно противопоставление: «могила в своем мире – могила на чужбине». Имея источником традицию народной культуры,

³⁴ Эти представления с другой стороны подкрепляются в народной традиции культом «заложных» покойников (тела людей, умерших неестественной смертью, могут осквернить землю), а также широко распространенным легендарным мотивом: великих грешников земля не принимает.

³⁵ Б.А.Успенский Дуалистический характер русской средневековой культуры (на материале «Хожения за три моря» Афанасия Никитина) // Успенский Б.А. Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1996. С. 408.

³⁶ Цит. по кн.: Успенский Б.А. Указ. соч. С. 384.

эта оппозиция, кажется, может воспроизводиться в разные культурные эпохи и в разнообразных формах. В стихотворении «19 октября» (1825) Пушкин посвящает одну строфу лицеисту Н. А. Корсакову, умершему в 1820 г. во Флоренции. Центральный образ строфы — «русская могила» на чужбине:

Под миртами Италии прекрасной
Он тихо спит, и дружеский резец
Не начертал над русскою могилой
Слов несколько на языке родном,
Чтоб некогда нашел привет унылый
Сын севера, бродя в краю чужом.

(2, 103).

Это элегическое воплощение мотива, конечно, весьма далекое от народной традиции. Но и комплекс традиционных представлений о «смерти в дороге» был, очевидно, хорошо известен Пушкину, так как он лежит в основе стихотворения «Дорожные жалобы» (1830). Внешне выраженный фольклоризм (использование фольклорных мотивов, образов, формул) в этом тексте отсутствует, но текст глубоко традиционен по отраженным в нем представлениям:

Долго ль мне гулять на свете
То в коляске, то верхом,
То в кибитке, то в карете,
То в телеге, то пешком?

Не в наследственной берлоге,
Не средь отческих могил,
На большой мне, знать, дороге
Умереть господь судил.

(2, 305)

Как видим, родовой дом («наследственная берлога») здесь противопоставлен дороге; заведомо известное место погребения на родовом кладбище («средь отческих могил») могиле неизвестно где (ни один локус даже не упомянут). Далее Пушкин использует свой любимый поэтический прием перечисления, описывая с исчерпывающей полнотой, как места нежданной смерти («На камнях под копытом...»), так и ее причины: «чума <...> подцепит»; «мороз окостенит»; «в лоб шлагбаум вlepит <...> инвалид»; нож злодея; скука в карантине. Смерть в дороге – смерть неестественная: насильственная, случайная, катастрофическая. Сетования в этом стихотворении стилизованы под просторечие, что позволяет преодолеть трагичность подобных размышлений комически-фамильярным способом. Последние два четверостишия – это ироническое, что не отменяет его серьезности, утверждение ценностей оседлой жизни, которая должна и завершиться естественной смертью (об этом Пушкин уже не упоминает). Правда, похвала домашнему быту отчасти оспорена финальными строками, что создает любопытный

эффект: Пушкин опосредованно формулирует тот самый парадокс русского пространственного менталитета, о котором уже шла речь :

То ли дело рюмка рома,
Ночью сон, поутру чай;
То ли дело, братцы, дома!..
Ну, пошел же, погоняй!..

(2, 306)

Идеал (пусть даже и низменно-бытовой) – это ценности мира дома; но сама жизнь так и продолжает состоять из непрерывного движения, и русскому человеку, мечтающему о «прелестях» домашнего бытия, ничего не остается больше, как только погонять лошадей.

Сам Пушкин испытал искушение «кочевой» жизнью, но с середины 1820-х годов все больше поворачивается к ценностям жизни оседлой. В стихотворении «Цыганы», написанном в том же 1830 г., Пушкин прощается с «цыганской», бродяжьей жизнью во имя иных идеалов:

Он [«ваш поэт» – *О.Н.*] бродящие ночлеги
И проказы старины
Позабыл для сельской неги
И домашней тишины.

(2, 333)

Особым образом в поэзии Пушкина выделен мотив погребения в «своем мире». В стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829) в трагические размышления

о бренности человеческой жизни включается список «неестественных» смертей («В бою ли, в странствии, в волнах...»), и ему противостоит желание быть хотя бы погребенным в родной земле:

И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось почивать.

(2, 265)

Пушкин фактически конструирует еще одну смысловую оппозицию, свойственную народному менталитету, хотя явно и не выраженную в фольклорных текстах: «смерть в чужом мире – могила на своей земле». Понятно, что смерть и погребение самого Александра Сергеевича Пушкина могут быть истолкованы именно в рамках этих понятий: насильственная (с точки зрения традиционной – неестественная) смерть в мире, который может быть понят и как «чужой» (особенно в психологическом контексте последнего периода жизни поэта) и погребение в «милых пределах» (в Святогорском монастыре близ могилы матери). Кстати, в современной крестьянской традиции (как и, вообще, в советскую эпоху) стариков, переселившихся в связи с исчезновением малых деревень в поселки по соседству, всегда везут хоронить на свое приходское («родовое») кладбище.

В отрывке «Два чувства дивно близки нам...» (1830 г.) Пушкин формулирует свое поэтически-философское мнение об условиях существования человека и мира. Поражает удивительное совпадение с мифологической традицией. Фактически Пушкин говорит о культе предков, краеугольном камне любой традиционной культуры. Ритуально-магические представления, связанные с культом предков, естественно, были лишены пушкинского психологизма. «Животворящей святыней» и для человека («В них обретает сердце пищу») и для мира («Земля была б без них мертва...») оказываются: «Любовь к родному пепелищу, / Любовь к отеческим гробам» (2, 596). Здесь можно с уверенностью сказать, что Пушкин осознает и выражает в слове те привычные, неосознанные, иначе говоря, неотрефлексированные представления, которые и составляют этнический менталитет. Одно из уникальных свойств творческого сознания Пушкина, на мой взгляд, и состоит в этой способности осознать в себе, подвергнуть рефлексии (причем, имеющей не аналитическую, а синтетическую форму), и выразить в слове глубинный уровень национального мировосприятия и мышления.

О. Р. Николаев, С. В. Федоров

Лирическая народная песня «Не шуми, мати зеленая дубравушка» на уроке литературы в 7 классе

Традиция совместного хорового пения, к сожалению, постепенно уходит в прошлое, иногда заменяясь коллективным исполнением под гитару «бардовской» песни, ставшей, особенно в крупных городах, своеобразным аналогом песни народной. Тем важнее приобщение современных школьников к традиционной культуре. Лирическая песня как элемент народной культуры хранит и доносит до нас многовековой эстетический и нравственный опыт, но современный человек, воспитанный на примитивных эстрадных шлягерах, часто не способен понять богатства смысла, красоты слога и интонации, заключенных в этой песне. Одна из причин такого положения – отсутствие у современного подростка «ключей» к пониманию народной культуры, которая воспринимается сквозь призму письменной литературы, утверждающей идею авторства и, следовательно, идею индивидуальной неповторимости. То же происходит и в литературоведении, и в методике, поэтому нам представляется важным на примере комментария песни «Не шуми, мати зеленая дубравушка» проиллюстрировать важнейшие способы выражения мысли и чувства в народной поэзии, отличающейся от поэзии Нового времени. Выбор именно этой песни и включение ее в обязательную школьную программу сделан, в сущности, не нами, а А. С. Пушкиным, когда он включил ее в «Капитанскую дочку». Таким образом, изучая эту песню как самостоятельное явление в 7 классе, мы создаем предпосылки для осмысления важнейшей дилеммы пушкинской повести: свобода — воля. Кроме того, сам образ народного сознания, представленный в этой разбойничьей песне, поможет ученикам лучше понять образ мысли героев гоголевской повести «Тарас Бульба».

Смысл любого явления может быть адекватно понят только в том случае, если мы рассматриваем его в контексте той реальности, в котором это явление существует. Особенно это касается традиционной культуры, все сферы которой (в том числе и фольклор) отражают единую картину мира, то есть подчинены единой системе смыслов. Упрощенно говоря, из каждого микроэлемента традиции (представление, формула, мотив, сюжет, текст) фактически может быть восстановлена традиция целиком. Соответственно, если автор использует какое-либо фольклорное явление в своем произведении, то фактически он отсылает к народной традиции как целому, то есть в тексте неизбежно разворачивается коллизия взаимодействия двух типов культур. Особенно это заметно в том случае, когда цитируется полный фольклорный текст. Таким образом, художественная функция разбойничьей песни в смысловой структуре повести "Капитанская дочка" может быть прояснена только после того, как мы выявим собственные традиционные смыслы народной песни до изучения

пушкинского произведения ¹.

АНАЛИЗ ПЕСНИ "НЕ ШУМИ, МАТИ ЗЕЛЕНАЯ ДУБРОВУШКА".

Не шуми, мати зеленая дубровушка,
Не мешай мне, доброму молодцу, думу думати.
Что завтра мне, доброму молодцу, в допрос идти
Перед грозного судью, самого царя.
Еще станет государь-царь меня спрашивать:
Ты скажи, скажи, детинушка крестьянский сын,
Уж как с кем ты воровал, с кем разбой держал,
Еще много ли с тобой было товарищей?
Я скажу тебе, надежа православный царь.
Всеё правду скажу тебе, всю истину,
Что товарищей у меня было четверо:
Еще первый мой товарищ темная ночь,
А второй мой товарищ булатный нож,
А как третий-то товарищ то мой добрый конь,
А четвертый мой товарищ то тугой лук,
Что рассыльщики мои то калены стрелы.
Что возговорит надежа православный царь:
Исполать тебе, детинушка крестьянский сын,
Что умел ты воровать, умел ответ держать!
Я за то тебы, детинушка, пожалуйю
Среди поля хоромами высокими,
Что двумя ли столбами с перекладиной.

Не шуми, мати зеленая дубровушка,
Не мешай мне, доброму молодцу, думу думати.

Зачин песни – обращение к олицетворенному пространству – "матери зеленой дубраве". В народной лирике не герой наполняет окружающий мир личностными переживаниями, преобразуя явления природы в факты своей душевной жизни, но сам пространственный образ задает круг устойчивых смысловых ассоциаций и единый для традиции строй чувств. Перемещение лирического героя² в пространстве означает смену душевных состояний. Например, девушка из зеленого сада, где поет соловей, идет к реке: состояние радости, любовного ожидания сменяется ощущением тоски, тревоги; формула ассоциативно отсылает к темам разлуки с милым и гадания о горькой своей судьбе. В народной лирической песне господствует закон: "скажи мне, где ты находишься, я скажу, что ты переживаешь".

Зеленая дубрава – мир вольной молодецкой жизни, подобно тому, как роща в народной лирике – пространство общей девичьей жизни. Семантическое поле лирической формулы "рощи" определяется значениями девичьей воли, общей

праздничной жизни девичьего сообщества. Именно в рощах совершались девичьи обряды троичного цикла. С этой ритуальной подоплекой связано и происхождение символа: береза – девушка. Мощь и крепость дубов подчеркивают молодецкую силу. В славянской языческой традиции в дубовых рощах находились святилища Перуна, бога-громовержца, покровительствующего княжеской дружине. С именем Перуна связана воинская магия (в том числе и культ оружия). Для лирической песни подобные мифологические ассоциации слишком далеки, хотя, наверно, не случайны. Эпитет "зеленая" по отношению к "дубраве" указывает на значение расцвета, буйного произрастания молодости.

Дубрава для разбойников – "мать". Метафора вполне прозрачна: дубрава – родное пространство, укрывающее, оберегающее своих детей – разбойников подобно заботливой матери. Но в этой формуле заключен и трагический смысл: разбойники лишены семейных и родовых связей, у них нет матерей. Матерью для них становится природное явление. Формульный комплекс "метафорического родства" характерен для всех видов молодецкой лирики: разбойничьи, бурлацкие, солдатские, казачьи песни. Реальные родовые и семейные отношения заменяются поэтическими. Так, для казаков: "Наши дома – круты горы, широки раздолья", "Наши сестры – сабли востры – с нами во походе" (Киреевский, 1977, N 199). Вольных "беспаспортных" людей "вскормила Волга-матушка". Во всем хорошо известной солдатской маршевой песне "Солдатушки, браво, ребятушки" метафорический ряд родства представлен с исчерпывающей полнотой: жены – "пушки заряжены", сестры – "сабли остры", "матки" – белын палатки, "отцы" – "славны поководцы", деды – "громкие победы". За удалью этих деклараций скрывается переживание отрыва от своего мира, острое чувство сиротства. Эта глубинная "горечь" молодецкого мироощущения ярче всего проявляется в случае добровольного отказа от родства, как у разбойников, беглых людей. Кстати, здесь отказ абсолютен и в духовном плане: родители традиционно проклинали детей, ушедших в разбойники. Даже если не было формального проклятия для самого разбойника, вряд ли было возможным возвращение в мир семьи и рода. Эти традиционные представления ярко воспроизведены в фильме Василия Шукшина "Калина красная".

Трагическую коллизию столкновения реального материнства и метафорического изобразил Н. В. Гоголь в повести "Тарас Бульба". Бульба, протестуя против проявления его женой материнской нежности к Остапу и Андрию, восклицает: "Какая вам нежба? Ваша нежба – чистое поле да добрый конь: вот ваша нежба! А видите вот эту саблю? вот ваша мать!". Его слова и решение отправиться на Сечь вызывают страдания матери, но эпос безжалостен к личным чувствам. Тарас бунтует против мира дома и семьи во имя эпического отцовства и эпического материнства ("молитва материнская и на воде и на земле спасает"); иного – не кровного, а духовного родства – запорожского товарищества. Казнь сына-изменника совершает именно Тарас – эпический отец, а не кровный.

"Зеленая дубрава" в песне – живое существо; соответственно, и шум дубравы приобретает особую психологическую значимость. Шум, как и сама дубрава, – свой для разбойников, шум скрывает их от посторонних, враждебных ушей. Это постоянный "звуковой пейзаж" разбойничьей жизни. Молодец просит дубраву не шуметь. Заботливому материнскому шуму противостоит "дума" героя, "воле" разбойничьей жизни, которую символизирует дубрава (здесь, очевидно, важна и соотнесенность "воли" с природной стихийностью), – внутренняя несвобода тяжелых размышлений. Молодец как бы замыкается в своих переживаниях, отгораживается от внешнего мира. Этот "уход в себя" – один из основных поэтических законов народной лирики. Так, в любовных песнях девушка просит соловья не петь в зеленом саду, не давать "назолушки" (кручины) сердцу. Вообще, закономерности переживаний, передаваемые в народной лирической песне, зачастую универсальны, прекрасно знакомы нам по собственному психологическому опыту, но трудно узнаваемы под формульным обликом фольклорного текста. Так и в данном случае. Любому человеку, слишком глубоко погруженному в тяжкие размышления, свойственно "отмахиваться" от утешений и проявлений заботы (ср. реплики типа: "Да, замолчи ты, и так тошно!"). Кстати, в лирике встречается и несколько иной вариант "ухода в себя": лирический герой просит замолчать не "утешителя", а, наоборот, голос, навевающий тоску: "Не какуй-ка, не горюй-ка, горькая какушечка.// Не давай тоски-назолы: // Нам без этого здесь тошно" (Киреевский, 1977, N 201).

В вариантах песни формула "шум дубравы" может приобрести иной смысл – предсказания, предвещения. Дубрава в таком случае отвечает молодцу на его просьбу "не шуметь": "Уж и рада бы дубровушка не шумела, // Шумят-то, гремят разбумажные мои листочки" (Киреевский, 1977, N 328).

Что завтра мне, доброму молодцу, в допрос идти
Перед грозного судью, самого царя.

Эти строки у человека, мало знакомого с фольклорной лирикой, могут вызвать целый ряд вопросов (в школьной аудитории они всегда возникают): где же находится молодец, если "завтра" (то есть "завтра") ему идти на допрос к царю; где располагается дубрава, к которой он обращается явно как к чему-то близкому; и, в конце концов, почему молодца допрашивает сам царь? Любые реально-бытовые домысливания, которые столь часто употреблялись в советской фольклористике 1930 – 1970-х гг., не помогут привести к пониманию песни, а способны лишь завести в тупики. Если молодец находится в остроге, тогда дубрава должна располагаться за окном. Если он обращается к дубраве, переносясь мыслью на некое расстояние, то как же она может в таком случае шуметь. Или же молодца захватили ("повязали") в родной дубраве, а завтра повезут в столицу к царю на допрос (явно при этом молодец должен дать "подписку о невыезде" и средством передвижения может быть только летательный аппарат). Все эти мыслительные операции детективного свойства

(авторы просят прощения у читателя за "криминальный" сленг) вряд ли имеют какое-либо отношение к поэтическому содержанию песни.

Народная лирика не отражает конкретную социальную и бытовую действительность. Реальность песни – реальность переживаний, поэтому песня – это всегда нечто вроде внутреннего монолога лирического героя. Любые поступки, действия, события, перемещения в пространстве, диалогические ситуации существуют внутри единого монологического сознания. Они не реальны, они гипотетически проигрываются и переживаются, и возникают в песне не сами по себе, а как знаки душевных состояний внутри сквозного потока переживаний. В этом контексте формула "заутра" приобретает дополнительный смысловой оттенок: это не реальное "завтра", это "завтра" тревожного ожидания, "завтра" нависшей над молодцем близкой расплаты. Опять же подобный психологический механизм характерен и для современного сознания: в ситуации ожидания жизненных перемен максимально близким их сроком мыслится именно утро завтрашнего дня (ср. также со сказочной формулой: "Утро вечера мудренее"). Впрочем, в вариантах песни формула может получить психологическое пояснение: "Почуило у молодца ретиво сердце: // Заутро мне, доброму молодцу, во допросе быть" (Киреевский, 1977, N 324).

Формула "заутра" открывает реальность молодецкой "думы"; далее разворачивается предполагаемый, но не реально осуществленный ход событий. Тогда согласно законам фольклорного лирического мира вполне естественно объясняется появление царя, и нам не приходится делать ложное заключение: добрый молодец – государственный преступник столь высокого ранга, что следствие ведет сам царь. В своем размышлении о грядущем часе расплаты лирический герой предстает не перед следователем губернской канцелярии (как должно быть в действительности XVIII – XIX в.в.), а перед царем, ибо царь – высшая инстанция земного суда, а, следовательно, это и высшая справедливость, возможная на земле. Неслучайно царь в песне назван "грозным судьей". Эпитет "грозный" в фольклорной традиции имеет два основных смысловых оттенка: жестокий, карающий, но и обязательно – справедливый³. Таково и значение титула царя Иоанна IV: Иван Грозный. В народном мировоззрении, как известно, царь наделялся качествами сурового, беспощадного и одновременно – любящего отца своих подданных (ср. с формулой "царь-батюшка"). Царское наказание всегда справедливо, каким бы жестоким оно не было.

Есть в ситуации допроса и еще один эмоциональный и смысловой оттенок – это самоуверенность, а вернее, гордыня разбойника: если уж расплата, так пусть судит сам царь. Для молодецкой лирики характерно это чувство гордого самозабвения вольного жителя. Для мира разбойничьей "вольницы" мир социального и государственного порядка выглядит как бы однородным и слитным целым, ведь разбойники асоциальны. Вполне естественно, что именно фигуры социальных верхов (царь, воевода, митрополит и т.д.) становятся

противниками героев народных исторических песен (ср., например, с историческими песнями о Степане Разине).

Проанализировав всего четыре строки текста, мы уже выявили основной комплекс разбойничьего самосознания. Комплекс этот парадоксален: гордыня "воли" обуславливает "царский" (высший) уровень возмездия, но сама кара воспринимается как справедливая.

Еще станет государь-царь меня спрашивать:
Ты скажи, скажи, детинушка крестьянский сын,
Уж как с кем ты воровал, с кем разбой держал,
Еще много ли с тобой было товарищей?

Обращение царя к молодцу, казалось бы, придает песне отчетливую социальную окраску: молодец – "крестьянский сын". Лирический герой песни в социологических интерпретациях советского времени часто представлен участником, а иногда чуть ли не вождем антикрепостнического крестьянского восстания. Опять налицо домысливание, уже социально-исторического порядка, не учитывающее специфики традиционного содержания фольклорных формул. Во-первых, в вариантах песни царь может обращаться к герою как к "удалому доброму молодцу", "вору-разбойничку" и т.д. Во-вторых, формульные понятия "воровства" и "разбоя" отнюдь не являются обозначением классовой борьбы, а прежде всего указывают на обыкновенные уголовные действия. Мне можно возразить: в этих словах проявляется отношение царя к повстанцу как уголовнику; для государственной власти все мятежники и "борцы за свободу" таковы. Но в разбойничьих песнях лирические герои сами себя всегда именуют "ворами-разбойничками". Кроме того, разбойничество на Руси – явление необыкновенно распространенное, поэтому и само понятие "разбоя" обладает немалой обобщенностью. "Вольные" люди, живущие особым "промыслом", поставляли немалое количество участников народных движений.

Это прекрасно понимал А. С. Пушкин. Соратники Пугачева его же устами именуются "ворами". "Поэзия" разбойничьей жизни отчетливо звучит в словах Хлопуши, препирающегося с Белобородовым по поводу участи Гринева: "Конечно, – отвечал Хлопуша, – и я грешен, и эта рука (тут он сжал свой костлявый кулак и, засуча рукава, открыл косматую руку), и эта рука повинна в пролитой христианской крови. Но я губил супротивника, а не гостя; на вольном перепутье, да в темном лесу, не дома, сидя за печью; кистенем и обухом, а не бабьим наговором". Отчетливо видно, как ясное осознание своей греховности у Хлопуши соединяется с гордыней вольного "разбоя".

Дело состоит не в том, чтобы социологически реабилитировать лирического героя песни. Нужно понять, что разбойничье сознание XVIII-XIX вв. основывалось на законах общерусской традиции и, естественно, отличалось от сознания современных уголовников (впрочем, так же, как и сознание лояльных

к закону граждан). Отличие, кстати, и состоит в том строе мыслей и чувств, который воплощен в молодецких песнях, и который был частью общего народного мироощущения. Разбойничьи песни пели не только разбойники, но и обыкновенные крестьяне, купцы, мещане и др. Ведь временное (когда поешь или слушаешь) погружение в мир молодецкой удали, в психологию "вольницы" приводит к своеобразному "катарсису" (психическому очищению) и отнюдь не свидетельствует об уголовных наклонностях поющего.

В чем же тогда смысл царского обращения, если оно не указывает на классовый антагонизм и даже на тот факт, что в разбойники, действительно, уходило много крестьян? Кстати, вспомним, что эту социальную характеристику в уста ведущего допрос царя вкладывает сам лирический герой. Здесь дальнейшее развитие получает тема сиротства. В начале текста она представлена в форме замены кровного родства "метафорическим" (дубрава – "мать"); в данной лирической ситуации она разворачивается на социальном уровне. Разбойник, с точки зрения "молодецкого" мироощущения, вовсе не крестьянский сын, он – сын "матери зеленой дубравушки"; он лишен не только кровного, но и социального родства. Выбрав путь "воли", разбойник противопоставил себя социальному миру.

В древнерусском, да и, вообще, в русском традиционном менталитете, понятия "воли" и "свободы" не синонимичны, как в культуре Нового времени, а скорее противоположны по значениям. Свобода – это включенность человека в структуру рода и социального мира, его социальная устойчивость: "... свободен тот, кто живет в пределах собственного мира, в своем кругу, руководствуясь своим мерилom ценности и красоты, пусть даже этот мир будет в каком-либо отношении и не очень хорош"⁴. Свобода в традиционном понимании всегда сочетается с зависимостью, подчиненностью. Слово "воля" этимологически связано с "властью"; одной из основных категорий традиционной культуры является "Божья воля".

Прощаясь со своим мужем перед пугачевским "приступом" Василиса Егоровна говорит: "в животе и смерти Бог волен". Поэтому желание "воли" неизбежно связано с попыткой личного (своевольного) присвоения власти, с посягательством на установленный по Божьей воле порядок. Воля – асоциальна. "Вольный" человек несвободен, он исключен из мира не только общественных, но и нравственных связей. В фольклорной традиции парадоксально сочетаются противоположные оценки понятия "воля". Воля желанна, она поэтизируется в молодецкой лирике, но в то же время путь воли – это путь греха. Ср. с пословицами: "Вольному воля, спасенному рай", "Воля хуже неволи". Воля в русском сознании ассоциируется с простором, раздольем, пространственной широтой, а во внутреннем мире души этому соответствует понимание своей социальной несвободы, скованность и "связанность" греховности. Неслучайно в поэтической образности молодецкой лирики за космической широтой метафорического родства скрывается духовная "теснота" сиротства, бесприютности, безродности.

В этом контексте обращение царя к разбойнику ("крестьянский сын") есть напоминание о том, что когда-то разбойник был включен в систему социальных и родовых связей, то есть обладал свободой. Он был сыном родных матери и отца, а не "зеленой дубравы", и сыном "батюшки-царя", будучи его подданным – крестьянином. Конечно, крестьяне находились в самом низу социальной лестницы (о бесправии крепостных крестьян известно достаточно), тем не менее как с точки зрения официально-государственной концепции, так и в народном мировоззрении крестьяне были "детьми" монарха, "царя-батюшки"; они были лишены воли, но обладали свободой.

Разбойник – изгой, сирота и грешник, поскольку выбрал путь воли. Можно сказать, что царь косвенно упрекает молодца в его нынешней асоциальности и безродности, а с другой стороны, жалеет "блудного сына", дорожит в разбойнике его прошлой свободой, попранной волей. Этот "отеческий" оттенок отношения царя к разбойнику виден еще отчетливее, если вспомнить известный штамп советской детективной литературы. На обращение подсудимого к следователю: "Товарищ начальник", – последний отвечает: "Тамбовский волк тебе товарищ". Как видим, здесь налицо подчеркивание асоциальности, которая не дает право на принятые в данном обществе этикетные формулы⁵.

Ответ молодца часто трактовался как образец достойного поведения борца за свободу крестьян, не выдавшего соратников. Например, А. М. Новикова пишет: "В ней [песне – О.Н.] разбойник, уже пойманный [ср. с нашим разбором – О.Н.] готовится идти "заутра" на допрос "перед грозного судью – самого царя". Зная о своей неизбежной смерти, он не хочет выдать товарищей и готовится дать царю мужественный и мудрый ответ"⁶. Но можно ли свести смысл его ответа только к сокрытию имен "подельщиков"? "Правда-истина" молодца действительно является "правдой-истиной", а не "мудрой" и "мужественной" ложью. Но это "правда-истина" вовсе не в том смысле, который задан вопросом царя. Есть правда реальности (обстоятельств и фактов), и есть правда ощущений и переживаний, правда рефлексии. В данном случае рефлексивная правда тождественна поэтической "правде-истине", и, с этой точки зрения, молодец отнюдь не кривит душой перед царем, даже во имя социальных идеалов. Тема сиротства и одиночества достигает здесь своей кульминации. Молодец, лишенный кровного и социального родства, в глубине своего самосознания (которое как раз и "проговаривается" в песне) лишен также связей и отношений разбойничьего братства. В одном из вариантов песни он говорит: "Воровал-то, добрый молодец, сам собой" (Киреевский, 1977, с. N 324).

Интересно, что и в "Капитанской дочке" Пушкина подчеркивается одиночество Пугачева. См. слова самозванца в его разговоре с Гриневым: "Улица моя тесна; воли мне мало. Ребята мои умничают. Они воры. Мне должно держать ухо востро; при первой неудаче они свою шею выкупят моею головою". "Теснота", о которой говорит Пугачев, обусловлена не нехваткой воли, а есть неизбежное внутреннее ощущение человека, идущего этим путем

"воли". Это внутреннее одиночество обусловлено также ожиданием суда и возмездия. Осознание своей греховности глубоко личностно. Согласно традиционным представлениям, человек сам должен нести ответ за выбранный им путь греха, ответ – перед высшим небесным судом. В песне об этом не говорится, но социальная вина, как мы выяснили, неизбежно сочетается с нравственной, и за образом высшего земного (царского) суда просматривается и другой Суд. Иносказательная "истина" молодецкого ответа вновь парадоксально сочетает внутри себя гордость "вольницы" и осознание собственной вины. Вернее, можно говорить здесь о сочетании гордыни "виной" (виной, как и проклятием, можно гордиться) с пониманием справедливости и неумолимости возмездия. Этот психологический комплекс присущ и пушкинскому Пугачеву, который так отвечает Гриневу в ответ на призыв "прибегнуть к милосердию государыни": "Пугачев горько усмехнулся:

– Нет, – отвечал он, – поздно мне каяться. Для меня не будет помилования. Буду продолжать как начал. Как знать? Авось и удастся! Гришка Отрепьев ведь поцарствовал же над Москвою".

Согласно метафорическим законам молодецкой лирики разбойничье братство заменяется особым "товариществом":

Еще первый мой товарищ темная ночь,
А второй мой товарищ булатный нож,
А как третий-то товарищ то мой добрый конь,
А четвертый мой товарищ то тугой лук,
Что рассыльщики мои то калены стрелы.

"Темная ночь" в вариантах может именоваться "мать темная ночь" (Киреевский, 1977, N 329); "материнское" пространство ("дуброва") дополняется "материнским" временем. Ряд олицетворений молодецкой атрибутики (конь, оружие) восходит к архаическим мифологическим представлениям⁷, хотя в данном случае они не являются актуальными, здесь значима лишь их поэтическая необычайность.

Часто в вариантах песни метафорически воспроизводится структура разбойничьей шайки: "Атаманушка был булатный нож, // А есаулошка – сабля вострая, // А скоры послы – кленовы стрелы" (Киреевский, 1977, N 324). Молодец, конечно же, не выдает своих "соратников", но опять же его ответ имеет дополнительные смысловые оттенки: в образе "товарищества" ночи и оружия сквозит дух молодецкой удали, но ведь мир человеческих отношений даже внутри шайки разбойников заменен здесь неким глубинным и всеобщим одиночеством. На семантику одиночества в комплексе метафорического родства указывает и В. И. Еремина; по ее мнению, цель метафорического утверждения "заключается в том, чтобы подчеркнуть одиночество молодца среди людей"⁸.

Два раза встречающаяся в тексте формула-обращение "надежа православный царь" связана с традиционными представлениями о царской власти. В

средневековом (и позже – народном) мировосприятии понятия "русский" и "православный" тождественны. С эпохи Ивана Грозного окончательно утвердилась концепция божественного происхождения царской власти, которая является воплощением Власти Божьей на земле. Именно поэтому вина разбойника перед царем не может быть только социальной, это и духовная, нравственная вина. Обращение "надежа" – в некотором роде параллель к эпитету "грозный", но здесь идея справедливости сопряжена с надеждой на царскую милость, будь то сам "отеческий" справедливый суд или же "отеческое" прощение грехов. Очевидно, идеи "грозы" и "надежи" входят в ядро народных представлений о царской власти. Кстати, концепция "царской милости" (способность простить вину виновному) является одной из основ идейной структуры "Капитанской дочки": по отношению к Гриневу милость проявляет как самозванец Пугачев, так и законная государыня Екатерина⁹ (Лотман, 1988, с. 107-124). Они оба могут быть охарактеризованы через фольклорный титул "надежа".

В ответе молодца заключен еще один смысл, имеющий для данного текста и композиционное значение. Молодец своей "правдой – истиной" оспаривает правомерность утилитарного и конкретного царского вопроса. Допрос в результате перестает быть допросом, он оборачивается традиционной в фольклоре ситуацией загадывания и отгадывания загадок. Вопрос царя, преследующий практические цели следствия, молодец воспринимает как сказочную загадку и дает на нее иносказательный ответ, подобный "мудрым ответам" в сказке. Так, например, в варианте сказки "Мудрые ответы" из сборника А. Н. Афанасьева за смекалистые ответы на хитроумные загадки царя солдат получает награду: "ощипывает" купцов, продав им задорого мудрые отгадки. Характерно, что пара "загадывающий и отгадывающий загадки" – это царь и солдат.

Таким образом, молодец превращает допрос в состязание в мудрости. В народной и древнерусской традиции владение искусством иносказаний – признак и свидетельство присущей герою мудрости. Так, княгиня Ольга в предании о ее мести древлянам ("Повесть временных лет") прибегает к языку иносказаний. Тем же качеством, причем в сказочном обличье, наделяется и "премудрая дева" Феврония в "Повести о Петре и Февронии". Так называемая "посольская речь" средневековья была построена именно на иносказаниях, не только словесных¹⁰. Интересно, что Пугачев у Пушкина также наделяется способностью к иносказательной речи; собственно, в этом контексте должна восприниматься и "калмыцкая" сказка. Практическое объяснение пугачевских иносказаний целями конспирации (см. разговор Пугачева с хозяином постоянного двора в 1-й главе) вряд ли исчерпывает их функции. Возможно, значимо и народное представление о том, что цари должны говорить иначе, чем обычные люди, они владеют особой "царской речью".

В песне царь принимает предложенные молодцем правила игры и оказывается способным оценить "мудрый" ответ: "Что умел ты воровать, умел

ответ держать!" Согласно сказочной логике за этим должно последовать вознаграждение отгадчика. И оно действительно возникает: "Я за то тебя, детинушка, пожалуй", но оказывается не реальностью, а метафорой, скрывающей в себе страшную суть царского приговора: казнь через повешение. Царь не прерывает своей властью состязания в мудрости, а подхватывает, продолжает его. Царь тоже как бы дает ответ на загадку, содержащуюся в иносказаниях молодца, и в его ответе опять таится загадка – метафора виселицы. В пространстве переживаний лирического героя оказывается, что не только молодец достоин разговора с самим царем, но и царь способен поддержать игру в иносказания, то есть достоин допрашивать молодца. И здесь снова дает о себе знать молодецкая "гордыня".

Финальные слова царя косвенно отсылают к "разбойничьей" картине мира: "Среди поля хоромами высокими, // Что двумя ли столбами с перекладиной". Образ "хором" посреди поля уже должен насторожить. Разбойники лишены дома, их дом – дубрава. "Подарок" царя переводит разбойника в чуждое ему пространство. Но и это не все: хоромы стоят среди поля; там, в открытом пространстве дом, жи-лье стоять не может. Поле в разбойничьих песнях – это место ночного разбоя: "Воровал-то я во чистом поле, // Разбой держал на синем море" (Киреевский, 1977, N 328). "Хоромы среди поля" – фактически формула невозможного, оксюморон. Царь дает ему расшифровку: "Что двумя ли столбами с перекладиной". И это еще одна загадка, перифрастическое описание виселицы, но не сама виселица. Иногда "подарок" царя выглядит как "хоромцы некрытые" "об двух столбах с перекладиной" (Киреевский, 1977, N 325), иногда как "качели": "Я пожалуй тебя, детинушка, красными релями, петлями шелковыми" (Киреевский, 1977, N 328).

В заключение скажем еще несколько слов о значении «Не шуми, мати зеленой дубравушки» в контексте «Капитанской дочки», что прояснит направление анализа этой песни на уроке в 7 классе. Гринев так описывает свое впечатление от "любимой песенки" Пугачева: "Невозможно рассказать, какое действие произвела на меня эта простонародная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице. Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам и без того выразительным, – все потрясало меня каким-то пиитическим ужасом (5, с. 349). Здесь очень точно передана не только специфика исполнения народных песен – как своеобразного ритуала рефлексии, но и парадоксальность сознания людей, пожертвовавших своей свободой во имя "воли". Как известно, Марина Цветаева отказала в поэтичности всем основным персонажам "Капитанской дочки", кроме Пугачева; очевидно, в связи с тем, что "поэзия воли" выглядит гораздо привлекательнее для романтического сознания, чем "поэзия свободы" (слово "свобода" употребляем исключительно в его традиционном понимании), которую и поэзией-то сложно назвать. Тем не менее, для Пушкина было значимым не противопоставление "герой" – "негерои", а противопоставление "люди воли" – "люди свободы". К последним как раз и относится Петр Андреевич Гринев, подчиняющийся в своей жизни сверхличным ценностям:

чести и христианской совести. Впрочем, такова и Маша Миронова, и ее родители, и даже Савельич.

Фазиль Искандер в автобиографической книге "Школьный вальс, или Энергия стыда", полемизируя с мнением Марины Цветаевой, вспоминает, что его в школьные годы при чтении "Капитанской дочки" "больше всего поражал и радовал <...> Савельич". Пытаясь дать ответ на вопрос, чем же так привлекал его (и, кстати, весь школьный класс) "холоп и раб Савельич", "что же в нем было прекрасного...", Фазиль Искандер определяет "загадку" Савельича словом "преданность": "В образе Савельича Пушкин устроил себе пир, который не всегда мог позволить себе в жизни. Тут преданность выступает во всех облициях". Далее Искандер выстраивает типологию "преданных" героев "Капитанской дочки": "Комендант Белогорской крепости предан царице точно так, как Савельич своему барчуку. Жена коменданта, такая же ворчливая, как Савельич, сама предана до последнего часа своему мужу, как предан своему барину Савельич. То же самое можно сказать о Маше и юном Гриневе. Одним словом, здесь торжество преданности"¹¹ (Искандер, 1992, с. 205-206).

По сути дела, преданность – это есть одно из проявлений свободы в ее традиционном понимании. И именно на понятии "свободы", а не "воли" делал смысловой акцент Пушкин, называя свою историческую повесть – "Капитанская дочка".

ХОД УРОКА.

Итак, как выше уже отмечалось, одним из важнейших свойств поэтики народной песни является формульность, причем, не только поэтической речи, но и, что гораздо важнее, формульность лирической эмоции, формульность лирического переживания универсальных общечеловеческих тем: любви, смерти, судьбы-разлучницы, свободы и воли и др. Трудность изучения народных песен, таким образом, заключается в осмыслении этих универсальных тем и, одновременно, сохранении напряжения лирического чувства, оформляющего поэтическую мысль народа.

Целесообразно начать урок с прослушивания аутентичного, а не имитирующего народное исполнение песен и, если есть такая возможность, песни «Не шуми, мати зеленая дубравушка» (в качестве варианта можно предложить учащимся прослушать исполнение народной песни «Ноченька» Ф.И.Шаляпиным). Кроме того, можно обсудить, где и когда исполнялись народные песни, слышали ли они подлинное исполнение этих песен, если да, то при каких обстоятельствах и какое это произвело на них впечатление. Это создаст определенный лирический настрой урока. До прослушивания и после самостоятельного знакомства с текстом, если есть запись «Дубравушки», можно предложить семиклассникам ответить на вопрос: «Как вы представляете исполнение этой песни: ее настроение, ритм, интонацию?» – и сопоставить

мнения ребят с впечатлением, которое произвело на Гринева исполнение песни пугачевцами. Затем логично будет спросить: «Кто и в каких обстоятельствах мог исполнять эту песню?». При обсуждении ответов неизбежно встанет вопрос: «Только ли разбойники могли петь эту песню?». Так возникает ситуация, обозначающая широкий диапазон мысли и чувства, выраженных в песне. Движение лирического чувства можно прояснить вопросами: «Какие чувства вызывает у вас герой песни? Менялись ли они при чтении? Приговор «грозного судьи» – царя – кажется вам справедливым или жестоким?» Однако прояснение лирического сюжета предполагает не только эмоциональное восприятие. Погружение вглубь текста можно начать, предложив ученикам выдвинуть гипотезу: почему А. С. Пушкин, любивший и собиравший народные песни, так любил именно эту, что дважды, в романе «Дубровский» и в повести «Капитанская дочка», ввел ее в свое повествование?» Чтобы ответить на него, придется попытаться, вместе с учениками осмыслить содержание песни. При этом целесообразно использовать тот способ интерпретации образов, который, как пример, приведен в статье. Иными словами, чтобы прояснить смысл песни можно совместно с учениками прокомментировать ее содержание, выраженное через устойчивые формулы, опираясь на их психологический опыт и привлекая народные поговорки и пословицы, а также фрагменты других народных песен, которые могут вспомнить сами ученики. Кроме того, можно использовать мифологический комментарий таких важных образов как зеленая дубравушка в сочетании с этимологической игрой («воля – власть»; грозный – гроза как Кара Божья, Кара Небесная).

Глубину понимания песни можно проверить, предложив школьникам прочесть ее вслух в форме диалога (с соседом по парте) или монолога и аргументировать выбранную форму. Сам выбор одной из них даст понять, осознают ли и прочувствовали ли они накал лирического чувства или нет, чем является для них песня: рассказом о поединке вольнолюбивого разбойника и грозного царя или противоборством в душе героя страдающей совести, жаждущей покаяния, и неутоленной гордыни, требующей признания с царем хотя бы перед лицом и ценой смерти.

Комментируя песню, надо обратить внимание на соотношение пейзажа, монолога и диалога в ней. Интерпретация речевых формул должна сопровождаться подбором параллельных мест по принципу подобия или контраста, например, дубрава – мужское пространство, березовая роща – женское (о чем могут догадаться и сами ученики!), а лес дремучий – нечистой силы, или молодец добрый, какой должна быть девица (красной). Также надо отметить характерную для лирической песни повторяемость как слов и образов-«синонимов» (детинушка – добрый молодец; не шуми – не мешай; хоромы высокие – два столба с перекладиной), так и самой лирической ситуации (многократность вопросов и ответов во время допроса). Какой эффект достигается таким образом, могут сказать сами учащиеся.

В качестве домашнего задания можно предложить сочинить стилизацию под

народную песню или фрагмент стилизации, используя приемы построения такой песни и имитируя ее язык.

Литературное творчество.

Сочинение литературной стилизации под народную песню предполагает «вживание» в образный строй народной поэзии и актуализацию в сознании учащихся универсальных тем, сюжетов и ситуаций. Успешное выполнение этого задания невозможно без кропотливой предварительной работы и накопления впечатлений и языкового материала. Как вариант можно в течение урока составить с учениками своеобразную инструкцию по написанию подобной стилизации. Например:

- использовать устойчивые речевые формулы;
- быть внимательным к сочетаемости речевых формул, выражающих определенные душевные состояния;
- выбрать одну из общечеловеческих тем и подобрать лирическую ситуацию, в которой она раскроется ярче всего;
- использовать параллелизм образов природы и человека («психологический параллелизм») для раскрытия темы;
- использовать синонимические повторы слов с целью усиления лирического чувства;

В ходе этой работы и обмена мнениями ученики могут в тетради по литературе, разбив страничку на две части, в одну записывать словарь устойчивых речевых формул, а в другой – создать копилку лирических ситуаций и сюжетов.

В конце урока на пробу и по желанию можно попытаться в классе сочинить лирические зачины к песням, используя свои материалы и инструкцию.

Таким образом выполнение задания будет исподволь подготовлено всем ходом урока. Приведем пример ученической работы, выполненной дома:

Гуляла девица красная по полю
Да, по полю,
Заросло то поле травушкой
Да, муравушкой,
Да и девице ли гулять
Да, по полю
Да блуждати одной
Одинешенькой.
Да и ей ли красавице
Одинешенькой быть.
Да и ей ли одной

По тропинушке ходить,
По тропинушке ходить,
Белы ноженьки бить.

Сноски:

1. В данной статье мы специально отмечаем наиболее значимые, на наш взгляд, переключки образно-семантической структуры песни с другими произведениями русской литературы, изучаемыми в школе, и особенно повестью Пушкина. Мы надеемся, это поможет учителю в подготовке уроков и обнаружит внутрипредметные связи в курсе словесности, которые не всегда позволяют обозначить скупые аннотации к программе.
2. Понятие "лирический герой", по сути дела, мало применимо к народной лирике. Лирическое сознание не обладает здесь субъектной определенностью – в песне могут легко совмещаться высказывания от 1-го и 3-го лица, может даже меняться грамматический род (мужской и женский). Мы употребляем этот термин скорее метафорически, понимая при этом, что строй переживаний в народной лирической песне обладает некоей глобальной обобщенностью. За ним стоит единое традиционное сознание, в рамках народной культуры не способное на личностное проявление эмоций.
3. Архаическая подоплека этих представлений заключена в славянской мифологии грозы: культ Перуна – бога-громовержца; представления о грозе как орудии бога.
4. Колесов В.В. Мир человека в слове Древней Руси. — Л., 1986. — С. 109.
5. Любопытно, что "отповедь" советского следователя использует метафору, возникшую вполне традиционным путем: мир дикой природы иносказательно замещает мир человеческий (см. об этом ниже).
6. Русское народное поэтическое творчество / Под ред. А.М.Новиковой. — М., 1986. — С. 257.
7. Так, известны представления об оружии как живом существе (ср. В сказках образ "меча-самосека"). Конь – посредник между мирами; волшебный помощник героя в сказке. В былинном эпосе богатырский конь обладает силой, соответствующей силе богатыря и зачастую даром предсказания, предвещения.
8. Еремина, 1978 – Еремина В.И. Поэтический строй русской народной лирики. — Л., 1978. — С. 45.
9. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Книга для учителя. — М., 1988 — С. 107 – 124.
10. Об иносказательной традиции в русской культуре см. напр. Топоров В.Н. Из наблюдений над загадкой // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Загадка как текст. — М., 1994. С.110-114.
11. Искандер Фазиль. Собрание сочинений в четырех томах. — М., 1992. — Т. 2. — С. 205 – 206.

Автор:

Федоров С. В., канд.пед.наук, доцент каф. метод. препод. рус. яз. и лит-ры
РГПУ им. А.И.Герцена; Николаев О. Р., канд.пед.наук, СпбУПМ, Санкт-
Петербург

«Я ТЕБЯ ПОРОДИЛ, Я ТЕБЯ И УБЬЮ!» :
ТАРАС БУЛЬБА И СУД ПРАВИТЕЛЯ НАД СЫНОМ
В РУССКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ.

Фраза гоголевского героя, казнящего своего сына за предательство: «Я тебя породил, я тебя и убью!», вошла в русский паремиологический фонд и широко бытует в речевом обиходе¹, кстати, как и по тексту предшествующий ей вопрос Тараса: «Что, сынку, помогли тебе твои ляхи?»². Сама гоголевская повесть также находится в поле актуального литературного кругозора россиян, так как была включена в школьные программы и в дореволюционное время, и в советскую эпоху, изучается в школе и сейчас. История критического, научного, методического истолкования «Тараса Бульбы», как и интересующей нас коллизии сыноубийства, не только богата, но и идеологически маркирована. Явно писатель коснулся принципиально важных для русского сознания концептов, неких болезненных для национального менталитета точек.

Возможность поляризации мнений в толковании линии «Тарас – Андрий» обусловлена принципом контраста (ценностного, образно-смыслового, стилистического), на котором основан внутренний мир повести Гоголя³. Еще В.Г.Белинский показал путь

¹ Помню, как в детстве во время шуточной борьбы-возни с отцом (ср.: Тарас и Остап, бьющиеся на «кулаки») фразу «Я тебя породил, я тебя и убью!» периодически произносил папа, положивший меня на обе лопатки. Фривольная переделка формулы, распространенная в особенности в подростковой среде: «Чем я тебя породил, тем я тебя и убью», – только подчеркивает значимость Тарасовых слов для русского национального менталитета.

² Вообще, из повести «Тарас Бульба» в речевой обиход перешли, кажется три формулы: две вышеупомянутые и начальная фраза повести: «А поворотись-ка, сынку!». Интересно, что в бытовании устойчива украинская звательная форма «сынку», тогда как в тексте повести: «А поворотись-ка, сын!». В 1-й редакции «Тараса Бульбы» (1835) было – «сынку».

³ Контраст доведен до предельного обострения во 2-й редакции повести (1842); все признаки романтической картины мира и романтического стиля оказались сконцентрированы в сфере

преодоления дилеммы возможного идеологического восприятия «Тараса Бульбы» – в трагедийной модели: в повести две коллизии (имеются в виду линии Тараса и Андрия), «из которых каждой стало бы на великое драматическое произведение»⁴. Признавая мощь патриотического потенциала повести, критик, прошедший школу романтизма, особенно подчеркивает трагедию личностного сознания, вступившего в противоречие с эпическим нравственным законом. Андрий как трагический герой обречен на возмездие, но не может быть оценен с обычной этической точки зрения: «Борьбы не было: полная натура, кипящая юными силами, отдалась без размышления влечению сердца. Будете ли вы осуждать ее, имеете ли право на это? Нет, решительно нет»⁵. Эстетическое «оправдание» Андрия выглядит пророческим (в ракурсе инверсии) в перспективе идеологического «выпрямления» проблематики повести, произведенного в XX столетии.

Массовое восприятие «Тараса Бульбы» в дореволюционную эпоху, очевидно, имело два полюса. Первый – воплощался в школьном изучении повести и характеризовался более-менее сдержанной идеологизированностью в патриотическом духе и большей или меньшей углубленностью эстетических подходов. Второй – абсолютно господствовал в культуре массовой ориентации. Лубочные переделки «Тараса Бульбы» сосредотачивались на любовной линии, доводя ее до предела «душещипательности», то есть мелодраматизма. В массовых изданиях «купировались» описания природы, нравов и обычаев

сюжетной линии Андрия. Романтический и эпический миры вступили друг с другом в отношения противостояния и конфликта, хотя многие советские литературоведы отказывались увидеть это, например: «История отношений Андрия и польской панны приобрела второстепенную эпизодическую роль в эпическом звучании всего произведения» (Степанов Н.Л. Романтический мир Гоголя // К истории русского романтизма. М., 1973. С. 202).

⁴ Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13-ти тт. М., 1953-1959. Т. 5. С. 22.

⁵ Белинский В.Г. Указ.соч. Т. 3. С. 444.

Сечи; иногда изымались эпизоды казни Остапа и даже – гибели самого Тараса⁶. Мелодраматическая линия была подхвачена кинематографом. Одной из первых инсценировок русской классики в отечественном кино был короткометражный фильм «Тарас Бульба» (1909). По отзыву современника, это было «хищническое освоение классики» – «примитивные киноиллюстрации на тему наиболее эффектных и завлекательных эпизодов»⁷. Ясно, что без сцены казни Тарасом Андрия в этом фильме не обошлось; другой фильм, шедший в кинотеатрах России в 1910-х гг., так и назывался – «Любовь Андрия».

Эпистемологическая ситуация в отношении повести Гоголя коренным образом изменилась в советскую эпоху. От возможностей какого-либо «оправдания» (или понимания) образа Андрия, даже – мелодраматического, не осталось и следа. Повесть была взята на вооружение советской идеологической пропагандой и стала мощным средством патриотического (точнее – военно-патриотического) воспитания. Сходная судьба постигла и русские былины, превращенные в плакат, подобный плакатам послереволюционной эпохи, где большой могучий пролетарий бьет плюгавого буржуя молотом по голове. В «былинном плакате» большой могучий богатырь (собирательный образ всего русского народа) побеждает своего противника, под которого, несмотря на многообразие врагов в былинах, все время маскируются татары. Созданный в результате массовый негативизм по отношению к былинам до сих пор процветает; катастрофичность этой ситуации нас не очень беспокоит, ибо преодолеть в себе «ментальное

⁶ См. об этом: Сперанский М.Н. Гоголь в народной книжке и картинке // Гоголевский сборник. Киев, 1902. С. 151-183.

⁷ Великий кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России. 1908-1919. М., 2002. С. 39.

наследие» плакатности не очень просто⁸. Кстати, вне всякого сомнения, инфекция читательского негативизма поразила и гоголевскую повесть⁹.

Во время Великой Отечественной войны образ Тараса Бульбы активно использовался патриотической пропагандой; повесть издавалась в военные годы, причем с иллюстрациями Кукрыниксов, идеологически ангажированных и очень популярных тогда художников. Квинтэссенцию школьных подходов сталинской эпохи к творчеству Гоголя, и в частности, к «Тарасу Бульбе» можно найти в методическом компендиуме (книга внушительна по объему) 1954 г. – «Гоголь в школе». А.Н.Дубовиков, автор раздела в этой книге под названием «Героическая повесть «Тарас Бульба» (определение жанра однозначно задает единственно возможный ракурс восприятия), формулирует методические идеи на языке тоталитарной юриспруденции: «Сценою казни изменника-сына, убитого рукой его собственного отца, Гоголь утверждает мысль о необходимости беспощадно карать предательство и измену как тягчайшее преступление против родного народа, против отчизны»¹⁰. Методическая модель прозрачна: казнь над сыном-предателем – образец для каждого советского человека; книга – это даже не «учебник жизни», а скорее «Уголовно-политический» кодекс в картинках. Согласно законам дискурса тех времен автор аргументирует свои выкладки отсылкой к влиянию произведения на советских людей; война, выявившая «вдохновляющую силу»

⁸ Былины, как и любой другой героический эпос, имеют отношение к ядру этнической самоидентификации. Эпические богатыри понимаются традицией как первопредки этноса; его первое поколение. Иначе говоря, индивидуальный механизм самоидентификации гипотетически таков: я – русский, потому что предки моего народа – былинные богатыри.

⁹ Учителя об этом хорошо знают. Дети, даже еще не читавшие повесть, заведомо относятся к ней как к чему-то скучно-одиозному. По всей видимости, подобное ожидание закладывается даже вне учебного процесса, транслируется по каким-то иным каналам.

¹⁰ Дубовиков А.Н. Героическая повесть «Тарас Бульба» // Гоголь в школе. Сборник статей. М., 1954. С. 245.

повести Гоголя, в данном контексте риторически бесприигрышна. «Общественность» должна подкрепляться конкретным «голосом» представителя трудовых масс, человека простого, но обязательно отмеченного высокими правительственными наградами:

«Вдохновляющая сила гоголевской повести с особенной ясностью воспринималась советскими людьми в годы Великой Отечественной войны против фашистских захватчиков. Колхозный бригадир, Герой Социалистического Труда, И.К.Мокшин писал в газете «Известия» 29 февраля 1952 г.: «Я больше всего люблю Тараса Бульбу – родной он нам человек. Честь и слава отчизны была для старого Тараса дороже всего на свете. У него не дрогнула рука, чтобы покарать родного сына, ставшего изменником. Больше ста лет живет в сознании народа Тарас Бульба и будет жить, потому что Гоголь на вечные времена поставил ему памятник»¹¹.

Стоит отметить, что методисты эпохи сталинизма ориентировали учителей на мифологическое восприятие литературы: Тарас Бульба – не литературный герой, а «родной <...> человек»; его поступок из проблемной зоны художественного вымысла явно перетекает в сферу реальности; идеологическая значимость определяется по модели «вечно живых».

«Работа над идейным стержнем повести «Тарас Бульба»¹² совершенствовалась со временем, становилась более гибкой, уходя от монументальных патриотических панегириков-«приговоров» тоталитарной эпохи. Вот пример методических рекомендаций по нравственному воспитанию учащихся на уроках литературы, уже

¹¹ Дубовиков А.Н. Указ. соч. С. 248.

¹² Мещерякова Н.Я. Нравственное воспитание учащихся на уроках литературы в VI-VII классах (Пути постижения читателями-подростками идейно-нравственной позиции автора). Книга для учителя. М., 1984. С. 68. Приведенная методическая формула блестяще (еще и благодаря своей стилистической корявости) характеризует советские идеологические принципы школьного изучения литературы. Кстати, в высшей степени красноречиво выглядит и многоэтажное название книги.

1984 г.: «Важно, чтобы ребята поняли авторское отношение к тому моральному преступлению, которое совершил Андрий, чтобы вслед за автором оправдали поступок Тараса, казнившего собственного сына...»¹³. Как видим, теперь ученики должны не безоговорочно принимать и следовать образцу, а «понять»; неслучайно здесь и трогательно-запанибратское – «ребята» (за ним скрывается установка на диалог «учитель – ученик»). При этом суть дела не меняется – «понять» они должны практически тоже самое, хотя формулировки несколько смягчаются: не «тягчайшее преступление», а «моральное преступление». Идеологическая аксиома как бы педагогически проблематизируется, но лишь на внешнем уровне, – ученики должны «оправдать» (конечно, этически, а не эстетически) поступок Тараса вслед за автором, который, кстати, тоже, это не подлежит никакому сомнению, «оправдал».

В усовершенствованные интерпретационные и методические модели постсталинской эпохи были допущены психологизм и трагичность¹⁴, хотя Тарас Бульба тем не менее предстает в трактовках как «народный судия, как вершитель правосудия»: «Верность родине и любовь к ней Тарас ставит выше личной привязанности, кровного родства. Андрий, перешедший на сторону поляков, изменивший родине и народу, нарушил самые священные обязанности человека, и Тарас вырывает из своего сердца любовь к сыну, выступая мстителем и судьей»¹⁵. Модель преодоления личного во имя общего (государственного) могла в более изощренных построениях подкрепляться широко распространенной

¹³ Мещерякова Н.Я. указ соч. С. 76.

¹⁴ В полном смысле слова о трагической, тем более – трагедийной, проблематике, не приходится говорить, но слова с корнем «траг» активно использовались советскими литературоведами и методистами.

¹⁵ Степанов Н.Л. Н.В.Гоголь: творческий путь. М., 1955. С. 181.

в советскую эпоху концепцией жизненных испытаний: «Гоголь ведет своего героя [Тараса – *О.Н.*] по пути испытаний. Измена Андрия была первым испытанием. Не колеблясь, Тарас совершает сам суровый суд»¹⁶. Модель «жизнь как цепь испытаний», апробированная в культуре на протяжении тысячелетий (от волшебной сказки до классических романов XIX в.), в советскую эпоху получила особое обличье: жизненные испытания есть лишь средство «закалки» (ср.: «Как закалялась сталь»); поэтому и Тарас совершает суд, «не колеблясь». Существенную роль в усилении апологии отцовского суда над сыном сыграла и «утопическая» модель, ярче всего выраженная в знаменитой книге Г.А.Гуковского «Реализм Гоголя» и до сих пор (с коррективами и косметикой) живущая в учебных пособиях. По Г.А.Гуковскому, «Сечь Гоголя – более идеал, утопия, чем история»¹⁷; «Проще говоря, Тарас, Остап, Кукубенко, Бовдюг и вся Запорожская Сечь – это не только и не столько то, что было, сколько то, что должно быть и могло быть с людьми Руси»¹⁸. В контексте социально-утопического пространства и казнь сына оказывается идеальной формой судопроизводства. Я много лет пытаюсь сам для себя разгадать загадку, как в сознании учителей совмещаются тезис об идеальности социально-нравственного устройства Сечи и восприятие таких, например, строк Гоголя: «Дыбом стал бы ныне волос от тех страшных знаков свирепства полудикого века, которые пронесли везде запорожцы. Избитые младенцы, обрезанные груди у женщин, содранная кожа с ног по колена у выпущенных на свободу...». Впрочем, в изданиях

¹⁶ Храпченко М.Б. Избранные труды. Николай Гоголь: Литературный путь, величие писателя. М., 1993. С. 195. По изданию 1984 г.

¹⁷ Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.;Л., 1959. С. 142.

¹⁸ Гуковский Г.А. Указ. соч. С. 124.

для школьников эти строки, как и все упоминания о жестокости и изуверстве запорожцев, могли купироваться.

Все описанные модели толкования коллизии продолжают жить в школьном литературном знании, а, значит, и в сознании россиян. В целом можно заметить, что углубление и усложнение интерпретаций трагического конфликта повести Гоголя, как в науке, так и в школьном изучении, как-то обходит стороной собственно коллизию сыноубийства¹⁹. Может быть эта неосознанная опаска обусловлена ее особенной значимостью для национального менталитета, что и создает препятствия для исследовательской, и не только исследовательской рефлексии?

Интересно, что апология Тарасова суда может получить поддержку с неожиданной стороны, причем, на первый взгляд весьма убедительную. И.А.Есаулов рассматривает казнь Тараса над Андрием как однозначно обусловленную эпическим миропорядком и эпическим характером самого героя, который «...делает вывод как отец, целиком принадлежащий этому миропорядку: «Я тебя породил, я тебя и убью!»²⁰. В качестве аргумента И.А.Есаулов приводит, казалось бы, убедительнейший историко-культурный факт, который должен развеять все сомнения: «Интересно, что в данном случае сравнительный анализ повести и народных преданий позволяет еще отчетливее осознать «ритуальность» и «заданность»

¹⁹ Так, например, в одной мне знакомой школе Петербурга в этом учебном году по «прохождению» в 7-м классе «Тараса Бульбы» были даны следующие темы сочинений: «Тарас Бульба – патриот Русской земли», «Тарас Бульба – эпический герой», «Традиции и обычаи Запорожской Сечи». Как видим, основного конфликта повести эти формулировки не затрагивают. Тема про «эпического героя» могла бы это подразумевать, но школьное понимание эпоса не может вывести на трагическую проблематику. Некоторые современные учебники все-таки перестают прятаться за привычные модели толкования повести. См., например: Литература: Учебник-хрестоматия для 7 класса средних общеобразовательных школ / Под ред. В.Г.Маранцмана. СПб., 2000. С. 222-250. (Автор раздела – М.Г.Дорофеева).

²⁰ Есаулов И.А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н.В.Гоголя). М., 1995. С. 47.

действий Тараса. А.И. Карпенко, анализируя связи повести с украинскими фольклорными источниками, выявляет, что «обычаевым видом казни изменников был расстрел... который совершает отец преступника»²¹. Именно на этом основании И.Есаулов возражает М.Н.Виролайнен с ее попыткой вскрыть трагический подтекст эпического миропорядка в изображении Гоголя: «Пустота, проступившая в эпосе, – вот смысл страшной Тарасовой формулы»²². Действительно, отсылка к нормам казацкого обычного права выглядит более, чем убедительно: сыноубийство как традиционный тип казни – это весомее всех идеологических конструкций с психологическим подтекстом. Но, по сути-то дело, в выводе А.И.Карпенко интересно вовсе не то, что «интересно» И.А.Есаулову. «Проверка» источников, которые приводит А.И.Карпенко (всего два), показывает нечто иное.

Один из текстов процитирую целиком.: «Другому отцу вышла еще ужаснейшая доля: на него возложили собственноручно повесить на железный крюк, за ребро, собственного сына («на гак зачепити»). Несчастный дрожал, плакал и не решался приняться за дело. «Прорежь тут, старая собака, да и надень на крюк!» – говорил ожесточенный сын-разбойник, указывая на свой бок: «Не умев учить змала добру, так катуй (казни) свое нарождение!»²³. Как видим, родитель здесь вовсе не похож на «грозного судию»; окончательный моральный приговор не только самому себе, но и отцу выносит именно сын. Текст скорее отвечает жанровым принципам анекдота (в старом значении: рассказ о каком-либо замечательном происшествии), нежели «обычаевой истории». С анекдотом

²¹ Есаулов И.А. Указ. соч. С. 47-48.

²² Виролайнен М.Н. К вопросу об эстетике Гоголя (1830-1836) // *Studia Slavica Hungarica*. XXIII. Budapest. 1977. С. 373.

²³ Надхин Г.П. Память о Запорожье и о последних днях Запорожской Сечи. М., 1877. С. 54.

соотносимы: начало: «Другому отцу вышла еще ужаснейшая доля»; финальная фраза сына-разбойника, выполняющая функцию «пуанты». Анекдот рассказывает всегда об аномалии, об исключительных событиях, людях, поступках, сказанных словах, но не об укорененных в традиции обычаях. «Жестокий» казацкий анекдот открывает еще одну грань в коллизии суда отца над сыном – нравственная вина старшего поколения, причем в столь сокрушительной формулировке младшего. Казнь сына оборачивается судом над отцом: отец наказан за воспитание грешника необходимостью казнить собственное чадо. Кстати, А.И.Карпенко неуклонно следует, даже вопреки цитируемым им же текстам, советской «оправдательной» (по отношению к отцам) модели: в «реконструированном» (?) им обычае предавать преступников отцовской казни он видит только моральное осуждение сыновей²⁴. В украинских народных думах об изменниках (думы о Саве Чалом и отступнике Тетеренко) на долю их отцов выпадают лишь сожаление и печаль о сыновьях, а не функции «грозного судьи»²⁵

Второй текст, приведенный А.И.Карпенко в качестве «обычаевой нормы», относится к жанру народной христианской легенды с топонимической приуроченностью: «О Поганом поле». Во времена Мазепы на суд громады предстают две девушки, которых шведы насильно продержали у себя неделю. Одну, умертвившую нажитого ребенка, громада прощает: «вона на свит Божій поганой

²⁴ Карпенко А.И. О народности Н.В.Гоголя: Художественный историзм писателя и его народные истоки. Киев, 1973. С. 75.

²⁵ Так, Саву Чалого осуждает запорожская рада, на которую не приходит отец, жалеющий своего сына; казнь над Савой в вариантах думы может совершать его названный брат., иногда он отпускает Саву, давая ему возможность искупить вину. См., например: Срезневский И.И. Запорожская старина. Харьков, 1834. Ч.1. С. 62, 72. Для Запорожской Сечи было характерно явление побратимства (названные братья), так же, как духовного (не кровного) отцовства-сыновства. Собственно говоря, казнит Андрия не кровный отец, а эпический. В этом-то, кажется, и заключена трагическая дилемма.

крови не пустыла»; вторую, Катрю, передают отцовскому суду. Отец, провозглашая абсолютную родительскую власть («своему дитяти батько – моя сила, моя й воля!»)²⁶, закапывает дочь и ребенка живыми в землю. Далее рассказ разворачивается по законам жанра легенды. Отцовское «правосудие» оборачивается грехом. Его действия сопровождаются знаками, указывающими на преступность совершенного суда: Катрю никак не закопать, неведомая сила поднимает ее наверх. По мнению рассказчика, «чортяка» подсказывает Мирону (отцу) привязать дочь в могиле. Над погребенной заживо преступницей внезапно разыгрывается буря, из-под земли слышен плач. Обращение к вере не помогает Мирону: «давай хрестытьця – хрест не кладетця, давай молитця – слова не промолвить». Священник назначает семилетнюю епитимью, через три дня обезумевший Мирон умирает; земля не может принять грешника, пока его не заклил священник. Семь лет в день смерти Катри поднимается буря и из ее могилы слышится мольба о прощении. Нравственный смысл легенды сосредоточен в словах священника: «Погано и ты, пане Мыроне, зробыв; аже ж не таким грешникам ще гиршым, милосердны Бог прощає»²⁷. Понятно по тексту, что вершащий суд Мирон впадает в грех гордыни (первый из семи смертных грехов); казня дочь (совершившую измену не по своей воле), он посягает на Божью волю, присваивает себе право высшего суда. В легенде отчетливо видно столкновение эпической (с абсолютным противостоянием «своего» и «чужого») и христианской этики; прощение громадой другой девушки основано на эпических принципах (с точки зрения народного православия умерщвление младенца или аборт – один из великих грехов).

²⁶ Типологическое сходство с Тарасовой сакраментальной формулой более чем очевидно.

²⁷ Гринченко Б.Д. Из уст народа // Приложение к «12 «Земского сборника». Чернигов, 1900. С. 323-324.

Попутно хочется обратить внимание еще на один миф, который лежит пока совсем вне поля культурной и научной рефлексии. Это постулат об однозначной ценностной определенности народной традиции. Если мы допускаем сложность, противоречивость, парадоксальность художественных текстов авторов XIX в. (как постепенно допустили советские литературоведы в отношении «Тараса «Бульбы»»), то народная культура продолжает мыслиться нами как совокупность однозначных смыслов, безоговорочных императивов, раз и навсегда найденных решений. Если мы и проблематизируем фольклорные тексты, то только с историко-культурной точки зрения (например, присутствие в них различных эпохальных пластов), а не исходя из позиции самого носителя традиции. Именно эта уверенность в простоте и однозначности народного мировоззрения позволила А.И.Карпенко вчитать в казацкую традицию советские идеологемы, а И.А.Есаулову с такой легкостью поверить в это. Думаю, что приведенные тексты позволили ощутить читателю напряжение «проблемных» полей народной культуры.

Вдобавок к аргументам А.И.Карпенко И.А.Есаулов в том же беспроblemном ключе указывает на противоборство отцов и сыновей как на норму эпической жизни: «Ситуация схватки отца с сыном вообще характерна для эпической традиции»²⁸. Имеется в виду сюжет о столкновении отца с сыном, заканчивающийся смертью последнего от руки родительской. Сюжет известен целому ряду эпических традиций, встречается и в русской. Н.В.Гоголю былина «Илья Муромец и сын» могла быть известна по «Сборнику Кирши Данилова», но ее архаическая семантика весьма далека от коллизии суда отца над сыном, хотя бы потому, что в ней полностью

²⁸ Есаулов И.А. Указ. соч. С. 48.

отсутствует этическая проблематика, то есть собственно мотив суда – наказания за измену. Сын (иногда дочь) Ильи Муромца появляется из «другого» мира, окруженный атрибутикой мифологической чужеродности (волк, пес, ворон) и наделенный характеристиками эпического врага («богатырь-нахвальщик»). Илья и его сын – равные участники богатырского поединка, ценностные ориентиры которого – «свое – чужое», а не «измена – наказание».

Сыноубийство в русской культурной памяти оказывается проблемой не только Тараса Бульбы, но и реальных исторических личностей: это убийство Иваном Грозным своего сына Ивана и конфликт Петра I с царевичем Алексеем. В восприятии людей петровского времени эти события уже непосредственно связывались между собой²⁹. Сыноубийство Ивана Грозного было обусловлено случайным гневом, но в его «политическом богословии» это событие было задолго до того «предсказано» в первом письме Курбскому: «Вспомянем же и в царех великого Константина: како царствия ради, сына своего, рожденного от себе, убил есмь»³⁰. М.Б.Плюханова отмечает, что интерпретация Иваном Грозным казни Криспа, Константинова сына, по повелению отца как жертвы ради царства нигде в источниках не встречается³¹; пожертвование сыном властителя, по ее мнению, становится значимым концептом в идеологической мифологии и словесности Московского царства³². Это искажение концепции идеального христианского властителя

²⁹ Панченко А.М., успенский Б.А. Иван Грозный и Петр Великий: концепции первого монарха // Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1983. Т. XXXVII. С. 55.

³⁰ Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. Л., 1979. С. 19.

³¹ Плюханова М. Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995. С. 147. Согласно византийским хроникам император, желая очиститься от крови сына, обращался к разным верам, но только христианский вероучитель дал ему надежду на прощение страшного греха. Константин принимает крещение, покидает Рим и основывает «второй Рим» – Константинополь.

³² В ряд памятников, воплощающих тему жертвы в основание царства М.Б.Плюханова включает: «Житие Константина Муромского с сыновьями его Михаилом и Феодором», «Повесть о начале Москвы». См. об этом: Плюханова М. Указ. соч. С.151-163.

(коим в средневековье представал Константин), очевидно, связано с активно утверждающейся в то время идеей божественного происхождения царской власти. По сути дела, русская идеология по своему интерпретировала библейский архетип Авраамовой жертвы. Подмена Исаака овном в момент Авраамова жертвоприношения, согласно богословской традиции, «прообразует» таинство Евхаристии; высшее же пожертвование Богом-Отцом своего Сына ради спасения человечества не может иметь параллелей в земной человеческой истории. М.Б.Плюханова суммирует понимание жертвоприношения в христианской историософии: «В принципе не может быть христианского текста, в котором какое-либо начало нового христианского устройства связывалось бы с необходимостью кровавой жертвы, жертвоприношение может существовать только в качестве несостоявшегося, остановленного, преодоленного»³³. Интересно, что фольклорная традиция «исправляет» идеологему Московского царства в соответствие с христианскими представлениями: в «Песне о гневе Ивана Грозного на сына» сын царя, кстати, заподозренный в измене, спасен и затем прощен отцом, и именно несостоявшейся жертвой определяется будущее благополучие царства.

Мифологема «жертвы в основание царства» вновь всплыла в русской истории в период основания Российской империи. Суд Петра над царевичем Алексеем определил, говоря словами историка XIX в. М.П.Погодина, границу между древней и новой Россией, которая была орошена «кровью сына, которую пролил отец»³⁴.

³³ Плюханова М. Указ. соч. С.139-150.

³⁴ Погодин М.П. Суд над царевичем Алексеем // Русская беседа. 1860. № 1, С. 3. Кстати, материалы «Розыскного дела» впервые были опубликованы М.П.Погодиным в 1829 г в журнале «Московский вестник», с ними, вне всякого сомнения, был хорошо знаком Н.В.Гоголь. Вообще, публикация «Розыскного дела» обозначила новый виток исторической рефлексии в русской культуре того времени. Проблема «отцов и детей» начинает осмысляться в историософском ключе, часто с привлечением трагедийных объяснительных моделей.

Процесс над царевичем проходил в формах светского судопроизводства, но тем не менее, очевидно, в связи с исключительностью коллизии, нуждался и в богословских обоснованиях. Петр, как известно, обращался к церковным иерархам с требованием составить письменное мнение о суде над Алексеем. Был подобран список примеров и параллелей из Ветхого и Нового Заветов, который мог привести к двум полярным выводам: по ветхозаветной традиции сын, подобно Авессалому, пошедшему против своего отца Давида, должен быть казнен; по новозаветной – как блудный сын должен быть прощен, так как «Христос не хочет жертвы, но милости»³⁵. Русская идеология царской власти вновь совершила выбор, игнорируя Новый Завет и в целом христианскую традицию. Кстати, библейский Авессалом не был казнен отцом, его наказал Господь страшной гибелью (II Цар., XVIII, 9-15); отец Авессалома, царь Давид горестно оплакивал сына: «О, кто бы дал мне умереть вместо тебя, Авессалом, сын мой, сын мой!» (II Цар., XVIII, 33). В 1722 г. (царевич был казнен в 1718) Феофан Прокопович, правая рука Петра в церковных и идеологических делах, по указу императора составляет новый указ о престолонаследии и особый трактат «Правда воли монаршей», оправдывающий суд над царевичем Алексеем. У Феофана появляется мотив Авессаломовой измены в крайне любопытной интерпретации: «... какую авессаломскою злостью надмен был сын наш Алексей, что не раскаянием его оное намерение, но милостию Божию ко всему нашему отечеству пресеклось»³⁶. Как видим, казнь

М.П.Погодин пишет в 1830 г. трагедию «Марфа Посадница», в которой сын героини, Борецкий, предает Новгород, то есть ради будущего благополучия города и Руси в целом вручает его судьбу в руки самодержца Иоанна. В 1833 г. М.П.Погодин издает трагедию «Петр I». Гоголевская повесть находится в этом ряду.

³⁵ Устрялов Н. История царствования Петра Великого. СПб., 1859. Т. 4. С. 522.

³⁶ Морозв П.О. Феофан Прокопович как писатель // Журнал Министерства народного просвещения. 1880. Ч. ССХ. № 8. С. 318.

сына трактуется Феофаном как проявление милости Божьей. Интересно, что гетман Скоропадский и казацкая старшина, находившиеся во время суда над царевичем Алексеем в Петербурге, откровенно проявили свою позицию, очевидно, базирующуюся на народно-христианских представлениях: «Как бы ни было, но Гетман и Старшины его отреклись от приговора Царевича на смерть, и когда у них отбирало о сем мнение, то объявили с твердостью, что «судить сына с отцом и своим Государем они никакой власти не имеют, да и никто из сограждан в таком важном деле беспристрастным судиею быть не может»³⁷.

Самым значимым фольклорным откликом на русский монархический миф о пожертвовании царским сыном ради царства следует считать «Комедию о царе Максимилиане», народную драму, необычайно популярную на всей территории России, начиная с XVIII в. В центре «Комедии» – казнь царем Максимилианом своего сына Адольфа. Причины казни в вариантах пьесы разные: от конфессиональных (Адольф – христианин, Максимилиан поклоняется «кумирическим богам») до простого разбоя. В любом случае царь Максимилиан выступает мучителем, а его сын – жертвой. В финале появляется смерть и карает Максимилиана, так же, как в вертепной драме она карает царя Ирода за избиение младенцев³⁸.

В XX в. национальная культурная память пополняется еще одним вариантом архетипической коллизии – это «история» Якова Джугашвили, сына И.В.Сталина от первого брака. Интересно, что в учительской аудитории, когда речь заходит на лекции о сюжете

³⁷ История руссов, или Малой России. М., 1846. С. 224. «История руссов» – одна из любимых книг Гоголя в 1830-е гг.

³⁸ В отечественной науке существовала традиция возводить «Комедию о царе Максимилиане» к обстоятельствам конфликта между Петром и царевичем Алексеем.

сыноубийства в русской истории, кто-нибудь обязательно сам указывает на сына Сталина. Так или иначе «история» известна практически каждому россиянину среднего и старшего поколения. Информация и в этом случае, как и в случае «Тараса Бульбы» оказывается свернута в устойчивую формулу-апофегму, приписанную Сталину: «Солдата на маршала не меняю», также известную многим, а слышанную практически всеми. Старший лейтенант Яков Джугашвили был взят в плен в июле 1941 г. Немецкая пропаганда активно использовала этот факт в листовках с фотографией сына Сталина и текстом о добровольной сдаче его в плен. По документам и сведениям очевидцев, как и по разного рода источникам еще того времени, поведение Джугашвили было достойным и не давало никакого повода для обвинения его в предательстве. После провала Сталинградской операции немецкое командование пыталось реализовать план обмена Джугашвили на фельдмаршала Фридриха Паулюса. Этот эпизод явился кульминацией «истории» и обеспечил ее попадание в национальную культурную память. Сталин отказывается от обмена, по общеизвестной версии, произнеся сакраментальную фразу. Интересно, что «история» притягивает речевые клише. Так, по еще одной версии на предложение немцев обменять сына Сталин говорит дочери Светлане: «Война есть война»³⁹. Отвлекаясь от вопроса об исторической точности, можно признать, что расхожая сентенция, конечно же, проигрывает с точки зрения национальной памяти апофегме. «История» Джугашвили на внешнем уровне вроде бы далека от архетипа сыноубийства как такового. Сама фраза Сталина задает ее понимание как проявления высшей

³⁹ Грей Ян. Сталин: Личность в истории // Грей Ян. Сталин: Личность в истории. Троицкий Л. Сталин. М., 1995. С. 176.

государственной справедливости (согласно которой солдат не равен маршалу) и жертвенно-альтруистической позиции Верховного Главнокомандующего⁴⁰. Но у апофегмы есть и дополнительные культурные смыслы, задаваемые идеологическим контекстом эпохи и тяготеющие к «судебной» проблематике. А. Колесник заключает по поводу решения Сталина: «Такое решение было приговором не только пленному лейтенанту Джугашвили, но и многим другим советским воинам, находящимся в гитлеровских застенках»⁴¹. Фраза Сталина может быть истолкована в качестве производной от сталинского постулата времени войны: «Нет военнопленных – есть изменники Родины». Согласно воспоминаниям союзников Я.Джугашвили, на него оказывали особое воздействие подобные многократные заявления Сталина, передававшиеся по радио. Не оказалось ли поведение вождя всех времен и народов в этой ситуации смоделированным по образцу гоголевской повести, вернее, не перекликается ли оно с глубинными мотивировками Тарасова суда? В.Г.Белинский проницательно заметил, что Тарас Бульба – «отец, который поставлен уже не в возможность, но в необходимость быть палачом собственного сына»⁴². Абсолютизация как эпических законов, так идеологических аксиом неизбежно ведет к сыноубийству.

Полярность оценки сталинского решения в национальном сознании определяет А.Колесник: «Вот уже несколько десятилетий людям не дает покоя знаменитая фраза: «Солдата на маршала не меняю». В ней одни видят жестокость и равнодушие Сталина,

⁴⁰ В этой связи вспоминается бытовой миф о «генеральских сынках», которому на внешнем уровне и противостоит фраза Сталина. В наше время проблематика «генеральских сынков» именно в аспекте разрушения мифа всплыла в передаче Евгений Кириченко «Забывтый полк» (на ТВС).

⁴¹ Колесник Александр. Хроника жизни семьи Сталина. Харьков, 1990. С. 39.

⁴² Белинский В.Г. Указ.соч. Т. 5. С. 22.

другие, что он «как высший руководитель поступил порядочно, когда в фашистских застенках томились тысячи советских воинов. В случае его (Якова) обмена на Паулюса советские люди не поняли и не простили бы этого Сталину никогда»⁴³. Осуждение, оправдание или трагическое понимание правителей, «засуживающих» своих сыновей ради «основания царства» и иных высших целей, очевидно, во многом определяется тем, как мы в свое время прочитали программную повесть Гоголя и какой смысловой ореол окружает в нашей культурной памяти слова Тараса Бульбы: «Я тебе породил, я тебя и убью!».

Любопытная курьез: только что, набирая Тарасову формулу, делаю опечатку: «Я тебя породил, я тебя и *люблю!*». Кажется, куда быть весомее подтверждению того, что русское «коллективное бессознательное» не способно оставаться равнодушным к этой коллизии, даже в опечатках. К сожалению только, русская история чаще «опечатывается» в другую сторону.

⁴³ Колесник Александр. Указ. соч. С. 47.